CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
JULIO-AGOSTO 1978

337 - 338

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA
PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Centro Iberoamericano de Cooperación
Avenida de los Reyes Católicos
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

337-338

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMEROS 337-338 (JULIO-AGOSTO 1978)

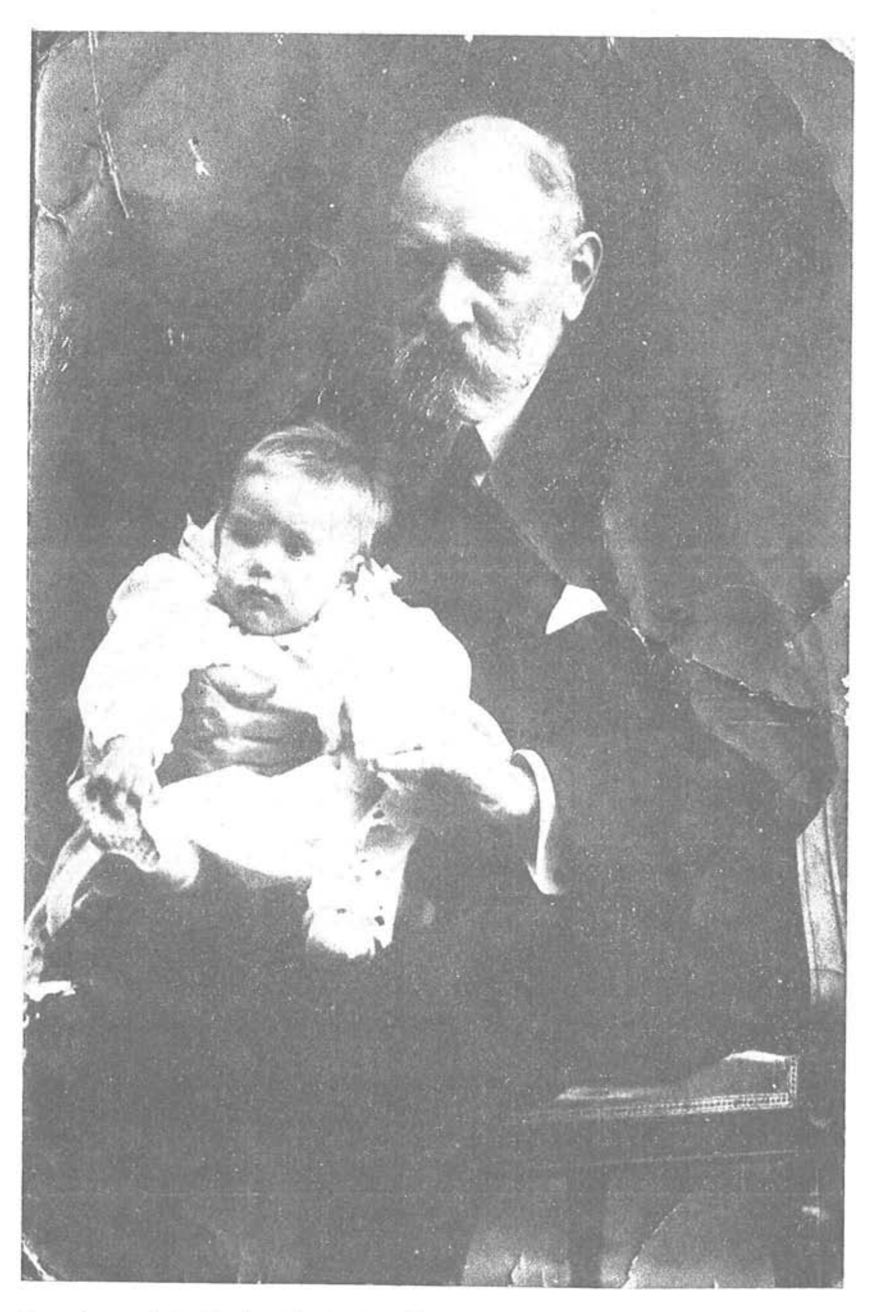
HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

Cubierta: ALEJANDRA VIDAL.

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA



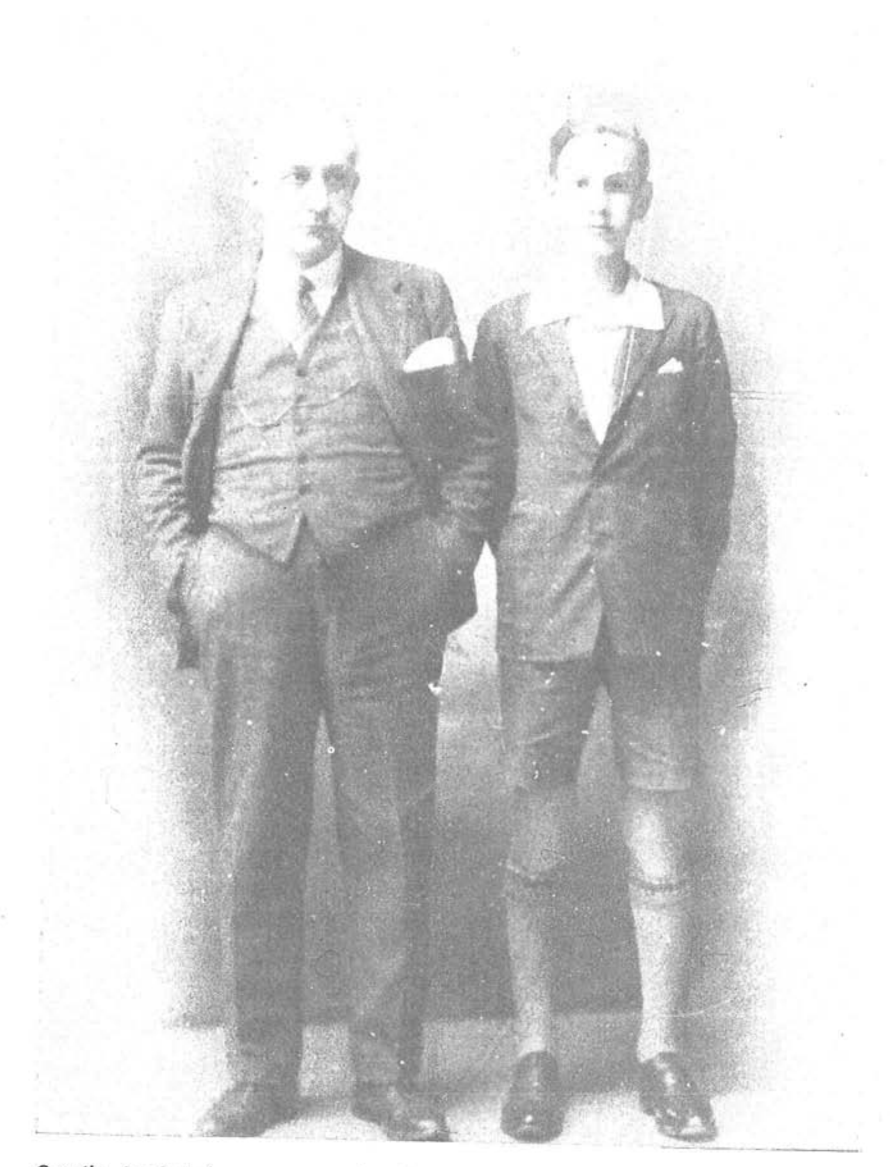
En brazos de su madre. Año 1916



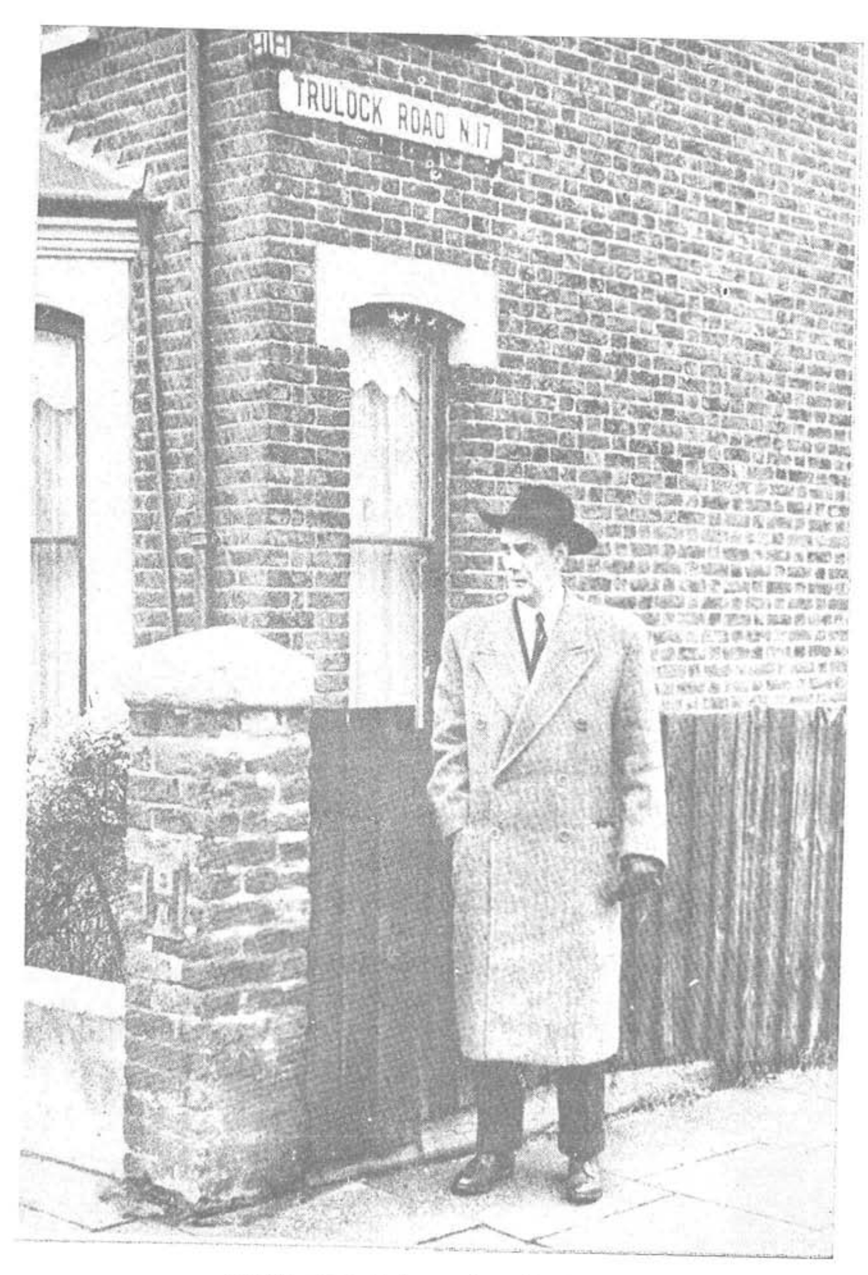
La primera foto de Camilo José Cela, en brazos de su abuelo materno, John Trulock. Año 1916



De niño, durante un paseo con su padre



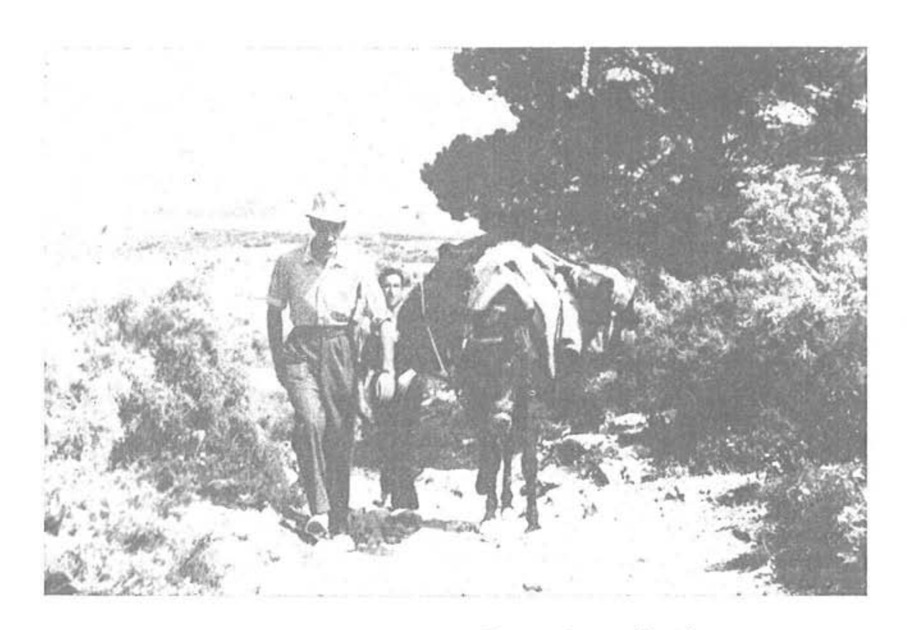
Camilo José Cela, con su padre, hacia 1930



Camilo José Cela en la calle dedicada a su bisabuelo, en la ciudad de Londres



En su viaje a la Alcarria. Año 1946



En su viaje a la Alcarria. Año 1946



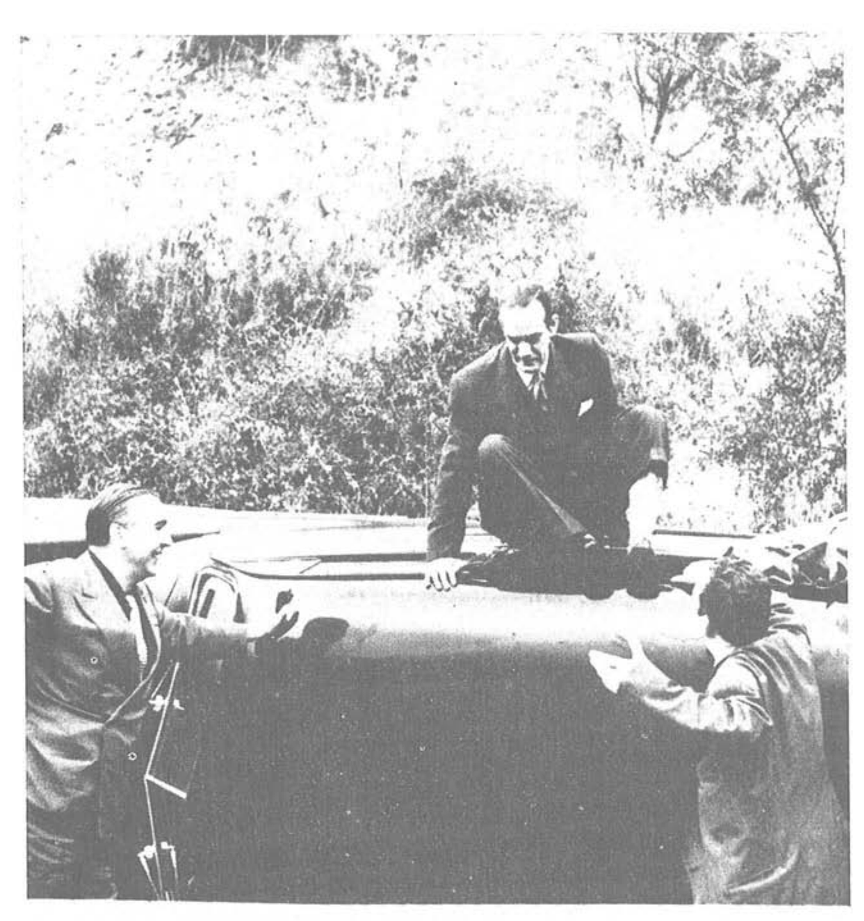
Camilo José Cela en los «Toros de Guisando». Año 1948



Durante su viaje al Pirineo



En la casa de Pío Baroja, 1942. Detrás, Julio Caro Baroja

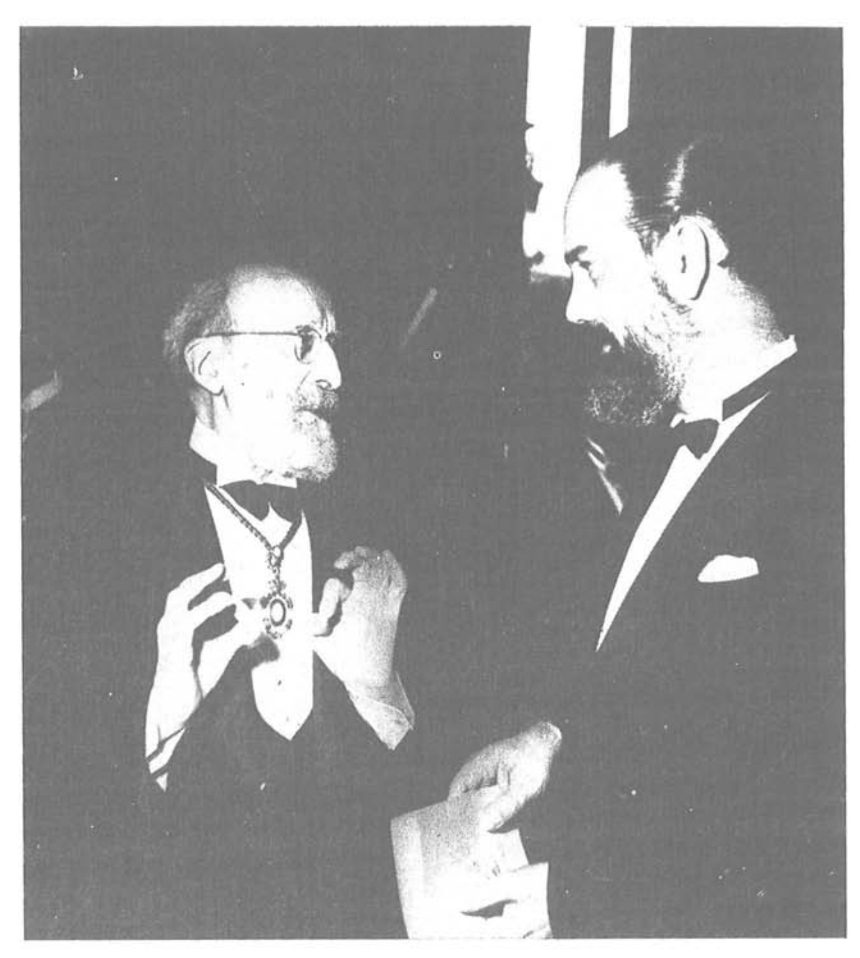


Curzio Malaparte — C.J.C. — Spovera

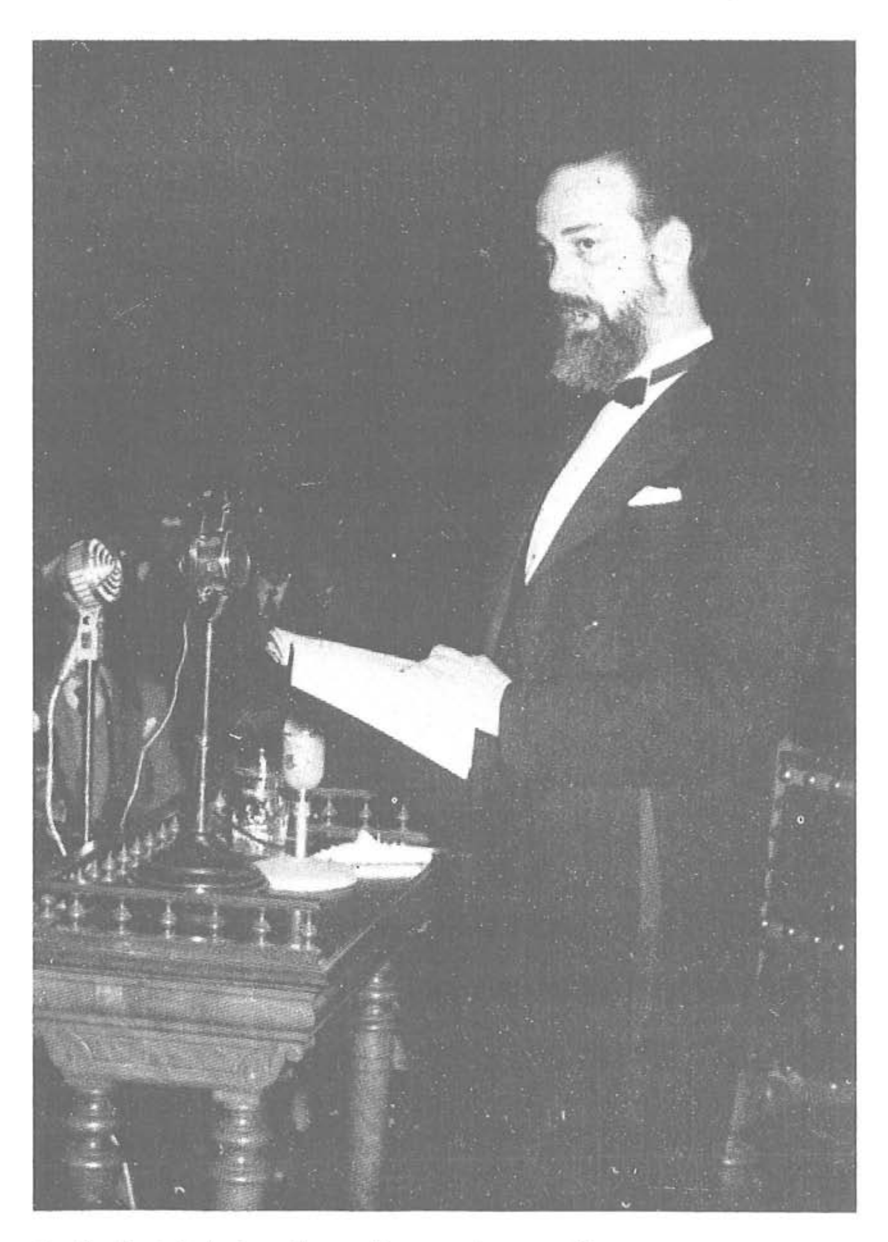
Cuesta Barriga, 6.XII.52.



En su casa de Mallorca con Tristán Tzara



Con don Ramón Menéndez Pidal,
el día de su recepción académica (26-V-1957)



Camilo José Cela leyendo su discurso de recepción en la Real Academia Española



Con Ernest Hemingway en El Escorial



En diálogo con Joan Miró. Año 1957



Durante el mismo año, con Américo Castro



En un rincón de su biblioteca, en compañía del poeta Jorge Guillén. Mallorca 1958



1958. Con «La Chunga» en Palma de Mallorca



Con Angel del Río, abril de 1958, ante el monumento a Melchor de Jovellanos



1959. Durante las «Conversaciones poéticas de Formentor» aparecen, entre otros: Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Gerardo Diego



1969. En Isla Negra, con Pablo Neruda, durante el Encuentro de Escritores Latinoamericanos



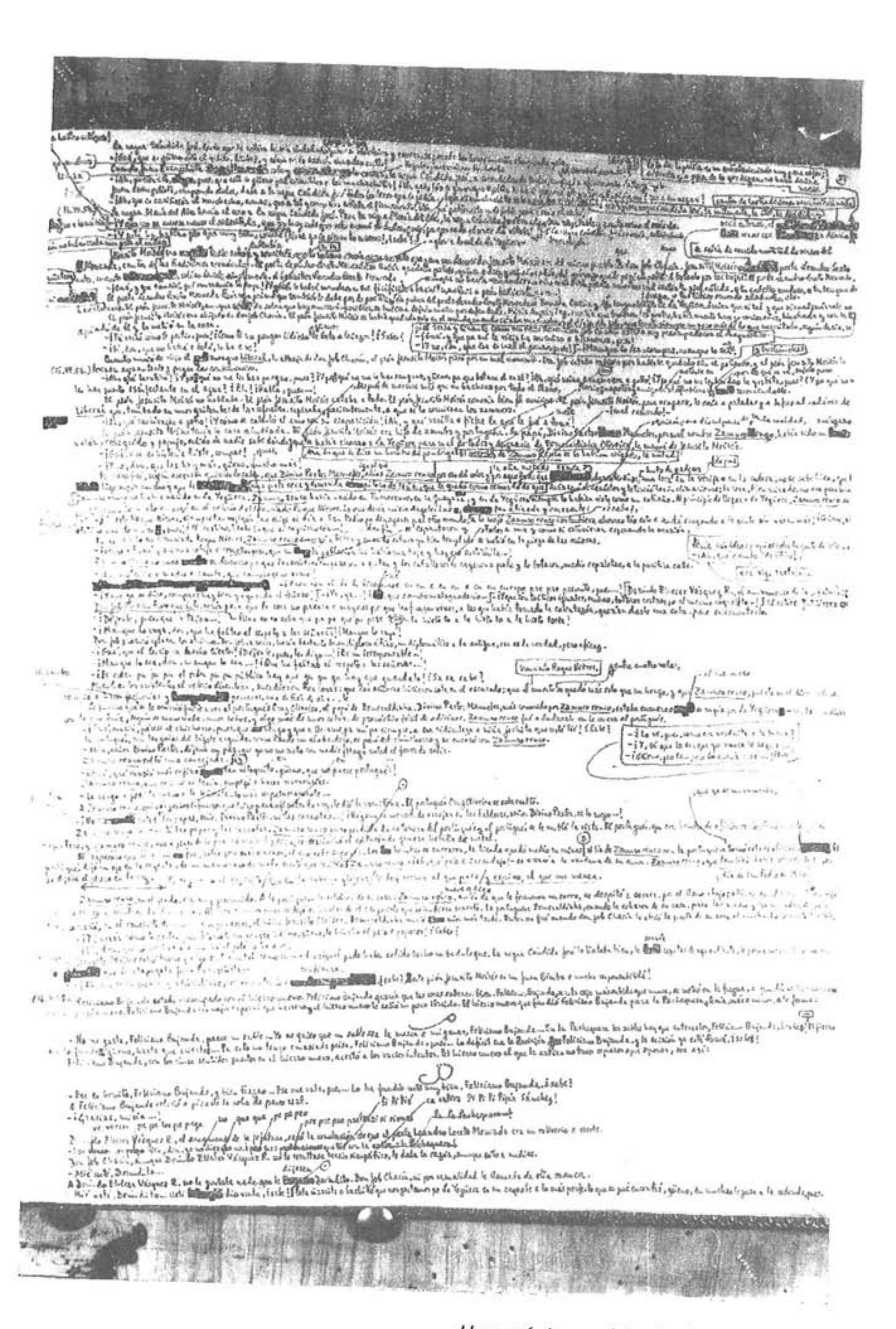
Con Pablo Picasso en «La Californie». Año 1960



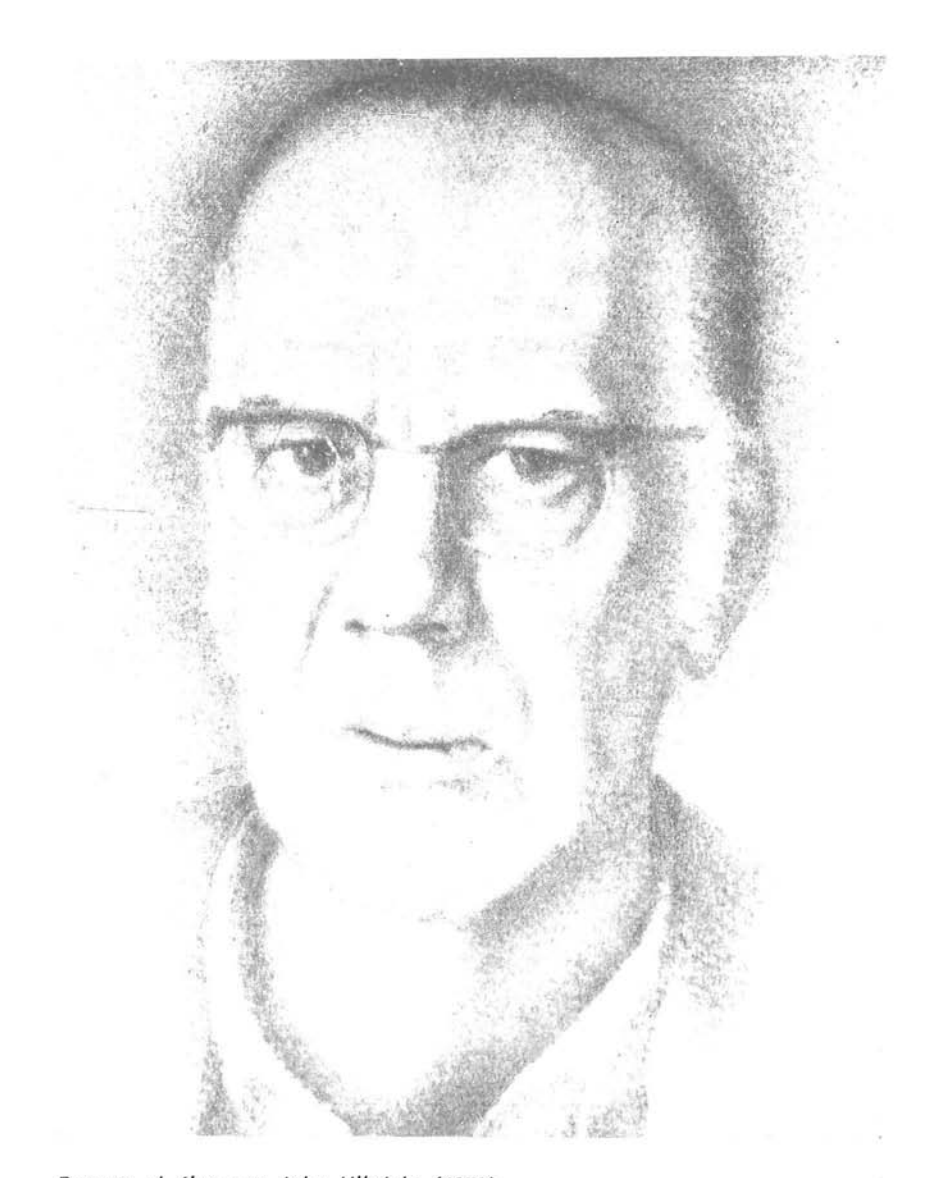
Año 1964. En la Universidad de Siracusa, Nueva York, Camilo José Cela recibe el título de doctor «honoris causa»



El viajero se tumbó a oír la ronca voz del Garona...



Una página original de «La catira»



Retrato al óleo por John Ulbricht (1978)

CARTA MEDITERRANEA A CAMILO JOSE CELA

He ido y he venido varias veces.
He ido
y he venido.
Como ante aquella tapia
del huerto —el almendruco
verde, tierno en el hueso—
dudaba. No se entraba.
Había que saltar. No; no existían
las puertas. Había que saltar.
Chillaban las cigarras.
Dentro, el sol se extasiaba, recreándose
en su metal candente.
Plateadas, las ramas,
tendidas en graciosa,
grávida curva, acariciaban
las piedras de la cerca.
Iba y venía. Había
que irrumpir bruscamente en lo prohibido...
He ido y he venido a la cuartilla
blanca en la tarde larga, con silencio.
Este mar no me ayuda.
Se sucede arbitrario;
mira sin ojos, tiembla
sin piel. No me socorre.
Jamás sabemos nada
del mar. Y preguntamos.
Pregunto inútilmente.

Tú estás siempre ante el mar
y no miras al mar.
Como este mar se llama
el mar que a tus orillas
quiere llegar, y tú vuelves los ojos.

Un agua grande tienes
dentro del pecho, y nunca sé su nombre.
Hace ya muchos años.
muchos más que los tuyos y los míos,
que los de tantos hombres ciegos, sordos,
ciudadanos, selváticos,
radiantes, oscurísimos,
arcángeles ahorcados,
se te llenó de velas, de gaviotas,
de nubes que pasaban
—¿te acuerdas?, esas nubes
que pasan...— ese mar,
este mar que se llama como el tuyo,
que es el tuyo y te mira
preguntándote a ti que no preguntas.
Envidia lo que encierras
—aquel huerto prohibido—:
las olas, las muchachas
azules, los estribos
de un caballo extremado, las espuelas,
y el belfo humedecido, y los ijares
que sangran como el vientre
del mundo cuando hablas.
Donde el mar ha vivido,
niño y predestinado
sabio y perjuro, tierno,
conocedor de noches infecundas,
vencedor de aprendices y amapolas,
donde el mar ha vivido
se niega siempre el mar.
Tú te asomas a ti, donde él estuvo;
lo piensas, lo transitas,
le haces nacer, y niegas al anciano
que, afuera, interminable,
canta lo ya cantado. Y tú no oyes.

No te acuerdas. Hace ya tanto tiempo
que no te acuerdas. Vino el rayo duro
y abrió la roca. Sus entrañas eran
de fúlgido cristal.
Una geoda, una garganta abierta
brilló, dijo palabras y memorias,

sirvió la luz en un tallo jugoso,
como una rosa alzada,
como un clavel crujiente,
como una estrella arrebatada y prieta.
Sólo el pecho del hombre
sabe salir triunfante de la nada.
Pero no le conoce
nadie, nadie le salva de su incendio.
Lleno de soledad quiere espejarse,
intenta que le oigan, llama a gritos,
se debate en su infierno a llamaradas.
Príncipe fue de todas las tinieblas,
principio de tinieblas fue y oficio
de tinieblas también en lo profundo.
El revelado mineral lucía
su remoto esplendor.
Entrechocados los cristales, quietos
mejor, en su viviente hoguera hacían
un ruido eterno: iba a nacer desnuda
la palabra.
Una fiesta
dramática ensayaban
las letras, dando nombre
a todo acontecer, a todo anhelo.
Con los nombres la sangre se violenta;
busca su cauce estrechamente virgen,
se sitúa implacable y delatora
en su cárcel de amor y de evidencia.
Lo nombrado no tiene ya remedio.
Claman los dioses, luchan
para volverse atrás, buscan los reinos
primeros del silencio abandonado,
la inocencia entregada, el paraíso
perdido, la mudez en que los astros
se recrean girando.
Y no es posible. Tú lo sabes;
sabes que lo nombrado nace y crece
señalando su muerte.
Yo he rozado
las piedras de la cerca
como animal que toca dulcemente
con su piel la dureza que se opone

a su ternura mansa y deslizante.
He ido y he venido comprobando
la luz y su escogida residencia.
Había que saltar. Tú bien lo sabes.
Dentro, unos labios con desconocido
designio ejercitaban
su alado menester.
Era un brocal la línea de la boca,
y en el fondo del pozo
una gota de sombra amanecía.
Bosque cercado, cuajarón de lava,
tenaz pupila de ávido diamante,
ala brillando cercenada y pura,
ventana de una catedral hundida,
abeja presa en una miel sin nombre,
ascua feroz cayendo en la ceniza.
En ese pozo estabas. ¿Quién recuerda...?
Tú mismo ya no sabes, en la noche.
Pero te veo y creo;
te pienso y creo, y voy hacia el misterio,
hacia la soledad que ahora tú pueblas
de ríos, y de montes, y de ciervos,
de pájaros cautivos y en desorden.
Salen ya los actores, las palabras;
se cruzan, se conciertan, se estremecen,
vacilan sin caerse nunca; doblan
esquinas que no existen,
mesetas donde el aire se extasía;
se dan la mano, juegan como niñas,
se acuchillan a veces,
sangran airadamente.
Nos hacen ver lo que no vimos nunca
y, sin embargo, evocan
algo que ya hemos sido en otra tierra,
algo que llegaremos a ser pronto.
Tú conduces el agrio tropel vívido,
la potente jauría
que aúlla y los sentidos adormece.
Ven, ven, y no nos dejes en la jaula,
en el huerto de oro donde brillan
los almendros, florecen las cigarras,
se quiebra el sol en el panal fecundo.

Ven, ven —y no me escuchas— al destierro.
Ven y vela las armas merecidas,
y la desolación, y la esperanza.
Tu carga de fantasmas traes al hombro
y el talismán de las hechicerías.
Solo te acercas. Vas hacia los hombres
con las manos abiertas, con las palmas
de las manos colmadas
de monedas sin rostro,
calendarios sin cifras.
Te acompaña
un enano que llora de puntillas,
un viejo capitán cojo y desnudo,
un zagal tonto que colgados lleva
de una cuerda dos peces plateados,
una mujer con una malla rosa
que te adelanta haciendo volatines...
Ven; no pases de largo. Para; quédate.
Ya no hay remedio, salvación posible.
Los ojos de los dioses se han cegado
para dejarte hacer, luchar a brazo
partido con tus sueños.
Ven, ángel pecador, espada ardiendo,
liberador audaz de los amantes
perseguidos con saña. Ven; acércate.
Y vosotros, oid y no toquéis.
Hay peligro de muerte al otro lado
de la valla. Acercaos lentamente;
unid las manos cuando sintáis miedo,
fortificad el barro con el barro.
Ya se acerca el temido;
el esperado llega.
Todas las delicadas caracolas
se romperán de oir lo inusitado,
llenarán de terror su laberinto,
de ternura también y de campanas.
Pasen, pasen; el huerto se desborda;
salta la fruta por las bardas dóciles.
Poseídos estáis. Era el destino.

He ido
y he venido
varias veces.

He mirado a este mar que tú no miras,
que se hace verde, y luego azul, y nieve
cuando alcanza los dedos de la arena.
Movidas por un brazo poderoso,
las piedras suavemente se despiertan,
chocan unas con otras, casi hablan.
Tendido aquí, te veo en la otra orilla,
en otra tempestad que no conozco.
Para entendernos de algún modo, callas,
y apenas sé de ti.
Llora quien dice que amistad le salva,
que es habitante del hermoso círculo.
Llora quien se declara protegido
por su brazo mortal, perecedero.
Esto que tú me entregas
no viene a consolarme,
no viene a dormitar en mi regazo
como un perrillo fiel
que ha salido del agua tembloroso.
Llora quien dice «compañía tengo».
Solos estamos. No te acercas nunca.
Una arboleda terca te rodea;
te anuncia con el día
algo que revelándose te oculta
porque es la luz que llega adelantándose
a un cuerpo del que nunca habrá noticia
total y verdadera.
Tú eres tú con tu amargo edén sombrío.
En él eres la luz, el río manso,
la hiedra que se agarra a cada tronco,
el pájaro que vuelve
siempre al abrigo secular del nido.
Eres lo que has creado, y lo abandonas
a la solicitud de cada día.
Eres la soledad. Estás más solo
que nadie porque creas, porque pueblas
de ardientes criaturas el vacío.
Lanzas contra nosotros el enjambre
y tú te quedas solo.
Miras después. Te miras.
Te buscas. Y estás solo.
Todo lo que nos das va a tu silencio.

El agua grande aplaca
sus iras un instante.
Tú eres el dueño, y la ocasión, y el miedo
de ser el mar. Tú eres el mar. Y cantas.

Yo sé cómo era aquella
estación de partida.
Una mesa entre cuatro
agresivas paredes.
Un pálido muchacho con un arco
salía por los bosques
de sombra a la del alba.
Cada venablo, bien sujeto al brazo
—quiero decir, cada palabra—
tensa crujía preparando el vuelo.
Aquel adolescente,
delgadísimo y sobrio,
con precisión daba a la caza alcance.
Se apoyaba en la tierra
—en la cuartilla, digo—
como ese perro cazador que espera
el sobresalto de las alas ágiles
que cambian las espigas por la muerte.
Por más que persiguiera lo imposible
nunca se sorprendía del encuentro.
Se iba sabiendo dueño de sus mundos,
señor de sus campiñas dilatadas,
árbitro de la luz recién nacida,
templo de la penumbra,
minero de la noche interminable
de horas, y de estrellas, y de espantos.
Para siempre se hacía la vigilia:
la túnica ceñida y en la frente
el surco anunciador del desamparo.
Nadie creía al loco, al fugitivo.
Con la presa en la boca iba el arquero
atravesando casas y cadenas,
sórdidos arrabales de ciudades,
puertas sin nadie y míticos jardines.
Rebotaba su voz en los balcones
de los hambrientos y los afligidos;
cuando caía al suelo, un niño hambriento

la recogía sucia de entre el lodo.
Más solo cada día el solitario
iba diciendo pan al pan, y vino
al vino, aunque los otros no entendieran.
Y tenían oídos y no oían.

Lo demás ya no importa.
He ido
y he venido
varias veces.
La zarzamora está con el espino,
con la nevada endrina,
aromando las tapias que no alcanzo.
Ibamos una noche sin hablarnos
«por Avila, mis ojos»,
y lo recuerdo ahora
que estamos frente al mar, tan lejos. Oigo
el contenido grito de las olas
y su mediterránea mansedumbre.
En una isla vives
y no miras al mar.
Está sonando el viento
en esta larga tarde
y no sé si es la piedra del hondero
mallorquín lo que pasa por el aire
y me trae tu palabra.
Basta con esto. Basta.
Tú eres ya el mar que apenas me conoce.
Celebro con los otros esta música
que entregas tenazmente, diariamente;
solo entre todos, víctima de todos
y de todos verdugo.
Te busco en las palabras que prodigas.
El corazón sonoro de tu sueño
late para un gran pecho innumerable
por el que voy transido y silencioso.
Nos callamos de pronto aquella noche
«por Avila», Dios mío, sin notarlo.
Y ahora somos dos ecos tropezándose
frente a este mar que te oye y tú no miras.

JOSE GARCIA NIETO

Playa de SAN JUAN. Verano, 1977

Avda. de los Toreros, 16
MADRID, 2

LO DE CASASANA

ME pongo a recordar uno de los 100 libros de Camilo,
aquel del que me acuerdo siempre antes.
No he de sacarlo de la biblioteca.
No lo hojearé oportunamente para escribir este poema
que prefiero no corregir
como prefiero que me llegue
el *Viaje a La Alcarria*
por lo que me dejó, sin ayuda invocarlo,
retener aquí un poco su gusto a jara y a cazuela
de barro, a chivo y madrugada.

Al principio del *Viaje,*
su mujer, Charo, se levanta
con el viajero, le hace un café
o lo que fuera, lo despide
antes de amanecer y Camilo atraviesa
el Madrid grato y miserable
de hace unos treinta años
y llega a la estación de Atocha
y sube a un subdesarrollado
tren de lo más apetecible
(tren, estación, los mismos
de cuando fue «Azorín» a Esquivias
y vió a la novia de Cervantes).

Luego viene el camino por La Alcarria
(y no sé ahora, creo que sí,
si en ese mismo libro está
aquella poesía o copla popular
de delicioso tema,
elegante giro final y notorio comedimiento:

Una vieja se comió
ciento y pico de sardinas
y estuvo toda la noche
del recto sacando espinas.

Bueno: viene el camino por La Alcarria,
según iba diciendo,
y vemos al viajero como a un pájaro
más entre los del polvo
y los tejados y los árboles.
Vienen los días y las noches,
el pan en la mochila,
la cara de la tierra,
los pueblos y los ríos,
vienen Brihuega y sus antiguas pañerías oliendo a siglo XIX,
las Tetas de Viana,
la desconfianza y la hospitalidad
alcarreñas, la lucha oscura por la vida
de los hombres y las mujeres y las abejas
y las caballerías y todo.
Viene Pastrana con su prisionera
sombra que a nadie hubiera seducido
tanto como a Lucchino Visconti,
la Princesa de Eboli,
la guapísima e inteligentísima
tuerta
y xodedora de la Real Casa.

Y en otra Casa, Casasana,
ocurre algo del libro que me gusta a rabiar.
Anda para mí ahí uno de los mejores, o el mejor,
instante personal y literario
de Camilo,
y uno de los más vivos y bellos pasajes, me parece,
de cuanto se escribió en este país por la postguerra.

No sé si hay una o más mujeres
en la escena: mejor
no acordarme de algo, no mirar
el libro.
Es en un lavadero tal vez público,
en Casasana, y Camilo llega.
La pobreza está en todo igual que una corona
gloriosa pero indeseable,

encaramada, aposentada en todo.
La gente, triste.
Recelo o bien indiferencia
reciben al viajero allí.
Todos sabemos que Camilo no es Robert Redford, éso ni loco.
Ni Robert Redford ni cualquier otro probable Adonis.
Y algunos no ignoramos que, por otra
parte y pese a su cargo de actual senador,
su imitación de un mono o de
un hotentote acaso
puede alcanzar niveles ciertamente satisfactorios.

Pues bueno: sin aviso,
Camilo va y se echa a hacer todo éso en el lavadero de Casasana,
hala.
La extrañeza inicial de la lavandera
(o lavanderas) dura poco.
Camilo embala su interpretación,
inspirado, salvaje.
Las aldeanas se olvidan de su ceño.
La pobreza las abandona.
El cansancio y la edad las abandonan.
El lavadero es otra cosa ya,
ya no hay allí fatigas ni pesares,
no hay más que partirse de risa
con aquel mono u hotentote
que no ha dicho ni una palabra.

Sin blandengadas ni carcunderías
o hasta con ellas si fuera preciso,
pienso cuando me acuerdo de ese lance,
y aunque Camilo no tenga huesos de santo,
en lo amorosamente bien
que se lo hubiera pasado allí
un italiano cojonudo
que era de Asís y que le llaman
Il Poverello, El Pobrecito,
y pienso en la Edad Media, tan
en revisión ahora, «dulce y cruel»,
pienso en perdidos corralones, caras,
cosechas, muebles, crines, panes,
hierros y soles y vivires
que pasaron, gracia y rudeza de otros días.

Y aunque no piense en nada de éso,
indesgastable y misteriosa-
mente la escena aquella me emociona
cuanto me divierte y me encanta.
Habría que ser de palo
o no saber leer
o estar enfermo de racionalitis
para quedarse a un lado de esos párrafos
de *Viaje a La Alcarria*
o bien para olvidar que sigue ahí
algo más que un pasaje estupendo
y que ahí está el mejor
Camilo José Cela, de Iria Flavia, Padrón, La Coruña,
que así era el amigo, el hombre al que hace tanto
no veo, yo qué sé por qué.

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, 5
MADRID-20

SAN CAMILO 1936 -MADRID
SAN ROMULO 1976 -BUENOS AIRES

Los hombres y los sueños vuelven cíclicamente.
Jorge Luis Borges

Es fácil convertir a un mozo en asesino
Camilo José Cela

Sobre la madrugada desierta junto al río
al cruzar aeroparque un auto aminoró la marcha
en lugar de viajeros había sólo soldados
dos tanques y varios camiones verde oliva
los personajes (que habían obviado conversar de política
por estar sumergidos en el tema) con algo de tristeza
habían comido juntos estirando las últimas palabras
porque en muy pocas horas uno de ellos dejaría
tal vez para siempre la Argentina
recordaron anécdotas y cada vaso
era un rito nostálgico con ecos melancólicos
quizá lo más importante fuera ese silencio cómplice
que con frecuencia les llegaba a los ojos
si alguien experto hubiera podido indagar en las pupilas
tal vez habría encontrado las mujeres que amaron
antiguas frustraciones
proyectos inconclusos ciertos poemas secretos
amores fracasados y otros que andaban rondando
como lentos fantasmas mientras discretamente
contaban chistes forzaban las sonrisas
o hacían planes quiméricos
A pocos metros indiferentes a esa despedida
las tropas formaban un perfecto abanico
ocupaban la torre de control
y obligaban a los taxistas rezagados a marcharse

Llamar a las cosas por su nombre
no llamar a las cosas por su nombre
hay huelga de albañiles en Madrid
huelga de segadores en toda la provincia
sensacional debut de Marlene Grey
premio la Venus Rubia Trouville 1935
emocionante danza desnuda entre leones
cada alcoba tiene su cuarto de baño
con dos pastillitas de jabón Heno de Pravia
Ayala 128 es una casa llena de misterio
te tengo dicho que no abras
a estos hijos de puta de estudiantes

(La puerta es arrancada de sus goznes
y una pareja joven se quiebra
como juncos segados por la ráfaga
saltaron en astillas
unos gruesos anteojos sobre el piso
y ella no había soltado el libro de poemas
Por lo bajo tan despacio que parece una queja
Rodolfo silba un tango hundido en las penumbras de la
[cárcel)

El niño se despierta tose pide un vaso de agua
bebe sólo unos tragos
y pregunta a su madre por un oso de felpa
Casi en tinieblas las parejas se abrazan con ternura
mientras la música atruena y se resbala sobre el hielo del whisky
que una muchacha rubia agita como pequeños icebergs tintineantes
El personaje advierte que está mirando por primera vez a su mujer
que recién la descubre y que quizá la quiere
Un chico se cuela entre las mesas
y con una sonrisa somnolienta ofrece fósforos

Amigo mío, son los tiempos que corren
Es fácil convertir a un mozo en asesino
también es fácil hacer de él un buen torturador, un buen esbirro
en España hay crisis de personalidades
en Francia es otra cosa
A la gente se le ha quitado el sueño y nadie entiende nada
Tú lees a Juan Ramón en clase y con los compañeros
Camilo José Cela también compone versos
la sangre es el eco de la sangre
usted puede pasar, la hebrea ya se ha desocupado

(Los uniformes se desparraman
por todos los rincones de la plaza
colocan vallas exigen documentos
y dos ametralladoras diría desganadas
apuntan sobre cuerpos anónimos
tirados en el suelo
con los brazos encima de la nuca)

En la sala de guardia han ingresado cinco heridos sangrantes por
[un choque
El personaje ha conseguido al fin dormir con barbitúricos
y en el mismo edificio un escritor insomne
ha terminado el diario de la noche y busca una novela
camina de puntillas por la casa para no molestar a su familia
Envuelto en soledad desde la tarde
has inclinado una vez más la botella ahora casi vacía
pensando en las pupilas extrañamente verdes de esa mujer
que hoy acaba de entrar en tu pasado
Una voz por teléfono anuncia que piensa suicidarse y tiene miedo
y un matrimonio antiguo reinicia la tarea cotidiana
de clavarse reproches como dardos

(Preguntas preguntas y preguntas
golpes golpes y golpes y más golpes
caen sobre el encapuchado
que también se pregunta
por qué sitio preciso llegará la descarga
los maniquíes desechos
tienen todos las manos
atadas en la espalda
y han sido purificados por el fuego)

Y por fin los incendios que devoran papeles
los libros peligrosos esa encuadernación bajo sospecha
las llamas que trazan bosquejos de impotencia entre las páginas
y columnas de humo altas como la muerte
crecen crecen y crecen
tiznando los aviones y los ojos de aquellos que se marchan
hacia la orilla opuesta del Atlántico.

HORACIO SALAS

Antonio Arias, 9, 7.º A
MADRID-9

CARTA DE UN PEDANTON A UN VAGABUNDO POR TIERRAS DE ESPAÑA

Querido Camilo: Un día de hace como treinta años, a la hora en que el color del cielo es a la vez rosa y gris, bajabas con el morral al hombro la cuesta de la calle de Alcalá, desde el Retiro a la Cibeles. Era el tiempo en que las acacias comienzan a verdear, y tú caminabas alegre —con esa alegría nerviosa e indecisa que el madrugar voluntario da a los no madrugadores— hacia la estación de Atocha, donde habías de tomar el tren corto de Guadalajara. De repente, sin que tú supieras cómo, tu humor, tus recuerdos, tus esperanzas y acaso el rostro hosco de una ciudad entre dormida y despierta, trajeron a tus mientes y aun a tu lengua unos versos de don Antonio Machado:

En todas partes he visto
caravanas de tristeza,
soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra,
y pedantones al paño
que miran, callan y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas.

Te sentías entonces vagabundo —ese día iniciabas la parte de vagabundeo que hay en tu carrera literaria—, y aspirabas a contar por lo claro tu encuentro con tierras por ti no conocidas y con gentes de diverso pelaje, comprendido ese de los pedantones que la entomología poética de nuestro don Antonio tan minuciosamente cataloga: «los pedantones al paño / que miran, callan y piensan / que saben, porque no beben / el vino de las tabernas».

«Pedantón», Camilo, según la gramática y el diccionario de nuestra casa, es término derivado de «pedante»; y en la acepción más habitual del vocablo, «pedante» es —copio literalmente— el hombre «que por ridículo engreimiento se complace en hacer inoportuno y vano alarde de erudición, téngala o no en realidad». Pecador de mí, pedante he sido: más de una vez en mi vida he alardeado vana e inoportunamente de erudición, teniéndola precaria y alquilona, y en oca-

siones por ridículo engreimiento. *Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.* Pedante y aun pedantón, que éste es el adjetivo propio de aquel cuya pedantería es profesoral, inevitable y tolerada, como son toleradas la picardía no agresiva del picarón transeúnte y —esto es ya más grave— la desvergüenza profesional del sinvergonzón de turno.

Pedantón, mas no empedernido, porque todavía soy capaz de palinodia, y desde luego muy distinto de esos que don Antonio Machado vituperó. Como ellos, miro, aunque sea para ver unas veces más, y otras veces menos de lo que quisiera. «Cosas de los tiempos», diría tu filosofía. Ya empezamos a distinguirnos en lo de callar, porque yo —a la vista está— suelo hablar más de lo que debiera, aunque no siempre hable lo que debiera. Pero, en fin, no soy pedantón que calla, como los del poeta. Y menos aún creo ser de los que «piensan que saben, porque no beben el vino de las tabernas». Ni pienso que sé gran cosa, porque mi constante pretensión de saber y enseñar algo no es sino diaria rebelión contra mi propia e invencible ignorancia, ni rehuyo la ocasión de beber de cuando en cuando —«sin faltar», como diría alguna criatura de aquel moralista que llamaban don Carlos Arniches— el vino de las Tabernas. El buen don Antonio tenía entonces en su mente la especie fría, aséptica y distante del pedantón. Y aunque no hay ni puede haber pedantón sin «distancia», —la «distancia intelectiva» que siempre existe entre el pensamiento y la realidad pensada, el «paso atrás» que por igual exigen el arte de matar toros y el arte de bien conocer—, también es cierto que esa «distancia» no excluye necesariamente el contacto cordial del pensante con todo orden de realidades, comprendidas hasta las menos asépticas y exquisitas, por aquello de que también entre los vasos de las tabernas anda el Señor; y más si tales vasos son los gruesos y honrados de las tabernas todavía muy alejadas de cualquier semejanza con el *snack-bar,* como aquéllas que don Antonio Machado visitaba cuando quería estar más cerca del cuasipedantón Juan de Mairena que del archipedantón don Manuel Kant, «Tartarín de Koenigsberg».

Quedamos, pues, Camilo, en que soy un pedantón intermitente y siempre dispuesto al arrepentimiento; y cuando caigo en serlo, procuro que mi pensar no pierda nunca su sano contacto con mi propia ignorancia ni con la vida que me rodea, aunque ésta sea la nada letrada y nada académica vida de los que «cortan su pan con su navaja» y beben el vino incierto de las tabernas de España. Con lo cual viene a resultar que alguna relación tienen entre sí la parte de tu existencia literaria que busca ejercicio y pábulo en el vagabundo y la parte de mi existencia no escrita que no olvida el mundo con que los vagabundos topan y tratan. No es esto, creo yo, grano de

anís. En todo país que literaria e intelectualmente se estime, debe haber a la vez vagabundos y pedantones; y de tal manera tangentes y aun secantes unos y otros entre sí, sin mengua de su diversidad y fueros, que constantemente haya un flujo de savia tabernaria y segadora desde las Alcarrias a las Universidades y las Academias, y un reflujo de idea docta y alquitarada desde las aulas y los estrados a las tabernas y los tajos de la siega. ¡Linda estampa, la de una España en que la gañanía enseñase romances a don Ramón Menéndez Pidal, y don Ramón enseñase sensibilidad y sintaxis a la gañanía!

Para no perdernos en generalidades y abstracciones —modo muy español de perderse, consistente en sustituir dialécticamente las realidades por los principios o los seudoprincipios—, para no perdernos, te diré que mi vertiente de pedantón no aséptico y tu vertiente de vagabundo de ida y vuelta coinciden, entre otras cosas, en el amor a los tontos. Sabes bien que no me refiero a los tontos de acera, oficina o cátedra con que tan frecuentemente se encuentra uno en su diario caminar ciudadano: las distintas variedades sociológicas y psicológicas —el finchado, el seudolector o asniculto, el barbilindo, el palmeaespaldas o saludador, el meaquedito— de la especie que una botánica de la estulticia humana llamaría *stultus officinalis.* En ti, en mí y en muchos como nosotros, todos estos tipos despiertan siempre bastante más irritación que amor. Hablo, Camilo, de los tontos de aldea o de suburbio, de esos tontos abandonados y puros que las gentes negociosas de su contorno miran al pasar con diversión o indiferencia. Más de una vez los has traído tú a la superficie de tus páginas, dibujados en agrio escorzo. Los miopes, que nunca faltan, atribuirán a tus descripciones una punta de la cruda, desengañada y desengañante crueldad que con tanta frecuencia asoma su oreja en la visión española de la realidad y en el manejo español de las cosas reales. Alguna vez muestran esa quevedesca, ibérica crueldad las vigorosas estampas de tus tontos; es cierto. Pero por debajo de ella, más allá del plano en que opera la consideración de la sociedad a que esos tontos pertenecen, una última ternura metafísica y una soterraña voluntad de salvación laten en el seno de la prosa desgarrada, brillante y simplificadora que nos los muestra. A primera vista, tus tontos son diseños sabiamente pintorescos; una segunda y más morosa visión nos descubre en ellos lo que en realidad son: restos o promesas malogradas de hombre, dolientes y maltratados muñones de humanidad.

Durante mi infancia y mi adolescencia, allá en mi pueblo natal, también yo fui amigo de los tontos. Déjame recordar ahora uno de

ellos. Se llamaba Pablo, y a cualquier mirada delataba mi amigo su triste condición con aquella enorme cabeza hidrocefálica, bajo la cual unos ojos sumidos, tímidos y atónitos a la vez, vertían hacia el exterior al hombre residual que la necedad envolvía y aguaba. Mas no sólo sus ojos; también su boca, cauce de una voz grave, casi de bajo, y de las constantes sentencias de su tontería, de los decires que hacían reír a las gentes en torno, no siempre mucho más discretas que él, aunque siempre más avisadas y aviesas. ¡Inolvidable, inofensivo, sentencioso Pablo! No pocas meriendas compartí con él, por la blanda aquiescencia de mi madre, descubriendo indeliberada e inconscientemente cómo la persona del hombre es siempre persona, aunque la enfermedad del cuerpo haya destruido o alterado con ciega brutalidad los instrumentos que van otorgando su realidad física al ser personal. ¿Acaso este Pablo, ser capaz de agradecimiento, pese a todo, no me dijo un día lo que nadie volvería a decirme? Era mi amigo como cinco o seis años mayor que yo, y los medía, no con la universalidad racional de los almanaques, que a tanta deshumanización él no llegaba, sino en relación con el evento vital de que los varones campesinos suelen hacer término de referencia en sus cálculos biográficos: la entrada en quintas. ¿Cómo él, tan amigo mío, tan obligado a mí, podía vivir tan decisivo trance sin brindarme su protectora compañía? «Te esperaré —me dijo un día—, y así haremos el servicio juntos.» El tonto no alcanzaba a saber que en este mundo sublunar el curso del tiempo es irremisible e irrenunciable; que la *Zeitigung,* la sazón vital, requiere *Zeit,* tiempo, como tan bien saben los que no son del todo tontos y tan bien nos dicen los filósofos; pero la persona de aquel tonto, el centro de actos libres en él subyacente a la tontería, sabía emplear su ignorancia morbosa para ofrecer lo más que un hombre puede ofrecer a otro; a saber: vida propia, tiempo vivido o vividero. No, no podré olvidar nunca la inmensa lección de humanidad de Pablo, mi amigo tonto.

Pero vengamos a lo nuestro. Y lo nuestro es que yo, pedantón no aséptico, te escribo una carta a ti, vagabundo de ida y vuelta, para comentar uno de tus mejores vagabundeos. No escribo, pues, al escritor sedentario que en una cómoda morada burguesa de Palma de Mallorca sigue edificando su obra literaria, editando su fina revista y gobernando sabiamente su fama. Escribo al escritor errante que con el morral al hombro, el ojo bien abierto y un cuadernito en el bolsillo, ha recorrido los caminos de la Alcarria, la tierra cantábrica y el macizo inagotable de Gredos. Escribo, en suma, al va-

gabundo de Cela, y quiero poner mi pobre oficio de pedantón en la tarea de comentar uno de sus mejores relatos.

Bajo su estupenda prosa, ¿qué albergan, Camilo, tus relatos, de andar, ver y oír? En el cambiante mundo por ti descrito, ¿qué realidades dominan y se muestran con más constancia? Yo creo que estas tres: paisaje, seres inútiles y niños.

Muchas y muy diversas cosas puede ser y ha sido el paisaje en la literatura. Comenzó siendo pura escenografía, marco áspero o ameno de la vida humana que en su seno acontece: así, desde Homero hasta el Romanticismo. Luego se convirtió en pretexto u ocasión para la proyección de un estado de ánimo: más que como simples descriptores de una realidad exterior a ellos, el literato y el pintor pretendieron operar como concreadores de esa realidad, la cual por obra suya recibiría razón de ser y sentido. En cuanto contempladores literarios del paisaje de España, ¿qué aspiraron a ser Unamuno, Azorín y Baroja, sino concreadores de la tierra por ellos descrita, demiurgos de una realidad telúrica hasta entonces sólo a medias humanizada? Pero la humanización de la tierra puede hacerse desde la ilusión o desde el desengaño. Pese a lo que de ellos digan los invidentes de toda laya, Unamuno, Azorín y Baroja han sido grandes ilusionados, y desde su ilusión, nostálgica unas veces, esperanzada otras, desesperada no pocas, trataron de humanizar el sentimiento, la visión y aun la realidad de las tierras españolas. No es éste tu caso. Como escarmentado en cabeza ajena —la múltiple cabeza de los escritores españoles que en este siglo te han precedido—, tú procedes en tus relatos con recelosa sobriedad, con cautela desengañada, con esperanza a tientas. Copio al azar: «Es aún muy temprano cuando el viajero sale otra vez al camino. La mañana está más bien fresquita y el cielo aparece algo cubierto. Poco más tarde, cuando el sol empuje, las nubes desaparecerán y el aire se irá calentando. A poco de andar, el terreno empieza a ondularse ligeramente. Hacia el norte se ve Trijueque, de donde habrá salido ya Martín Díaz con sus mulas. No hay ni un árbol. Un hombre pasa, caballero en una mula grande.» Saltan a la vista dos cosas: la voluntaria y bien planeada parvedad de la descripción y la inmediata referencia de las notas descritas a la persona del escritor y al ocasional estado de su personal existencia. El paisaje no es ahora escenografía, como la que de cuando en cuando rodea la aventura caminante de Don Quijote, ni tampoco es pretexto para la proyección de un estado de ánimo. Es algo mucho más elemental y modesto: lisa y llanamente es apoyo de la vida, camino de la propia andadura o —pocas, muy pocas veces— lugar envolvente de una módica y cautivadora sorpre-

sa volandera): una flor agreste y fugaz, una mariposa pintada, un pájaro colorín y trinador. Bajo algún superficial ademán, expresionista, en el alma del escritor hay ahora sobriedad recelosa, cautela desengañada, esperanza a tientas. Una pregunta emerge y queda en el aire: ¿Hacia dónde se proyecta esta escarmentada e indecisa esperanza del hombre que tan circunspectamente anota y escribe?

Sobre la tierra así vista y descrita álzanse pueblos variopintos entre cuyas casas se agitan, conversan y callan seres humanos. ¿Quiénes son, qué son, cómo son estos hombres? Tu retina, Camilo, resulta especialmente sensible para los seres inútiles y para los niños, y esto explica la frecuencia de unos y otros en tus apuntes de vagabundo y en tus páginas de novelista.

Una luminosa intuición de Dionisio Ridruejo me hizo notar años atrás tu especial querencia por los seres inútiles; hombres y mujeres de ocupación, vitola y conducta las más diversas, cuya exclusión del mundo no alteraría en nada el drama o la comedia a que ellos como inesenciales figurantes pertenecen. ¿Cuántos de éstos se mueven en las calles y en los caminos de tus libros? Tú lo sabes mejor que yo. Pienso ahora que la inutilidad de tales gentes abarca dos géneros distintos: la de aquellos a quienes su naturaleza no les permite llegar a más, y tal es por modo cimero y ejemplar la inutilidad de los tontos, y la de aquellos otros —mendigos, buhoneros, sacamuelas, mujeres que sufren en silencio, vendedores de objetos trasnochados, cómicos de feria campesina— cuyas vidas individuales quedaron arrumbadas por el movimiento histórico de la sociedad que les da marco y suelo. En otra sociedad, impulsados por más favorables vientos, ¿qué hubieran llegado a ser estos hombres? ¿Conquistadores? ¿Buscadores del río de la eterna juventud? ¿Alcaldes de Zalamea o de Móstoles? ¿Santos famosos o innominados? No lo sabemos. Tal vez siguieran siendo lo que ahora son, porque de su misma estofa debieron de ser los titiriteros, los mostradores de retablos y los vendedores de alfileres y coplas que en tan gran número encontraba el perro Berganza en la España de Cervantes. Son de tal condición las sociedades humanas, que hasta en las más laboriosas y funcionales hay siempre seres inútiles, hombres lanzados a las zonas suburbanas de su estructura y condenados a vivir en ellas una existencia desvinculada y prescindible. Pero mi problema no consiste ahora en saber por qué hay hombres inútiles en toda sociedad, y mucho menos en dilucidar cómo cada cuerpo social tiene, si vale hablar así, su específico sistema de inutilidades, sino en averiguar por qué tú los haces con tanta frecuencia objeto de recreación literaria. ¿Qué razón hay, Camilo, para tu afición de vagabundo y escritor a estos

seres inútiles? Es seguro que tú tienes respuesta propia, porque bajo tus grandes talentos y tus grandes mañas de escritor eres hombre de alma en almario. Permíteme que yo no exponga mi personal juicio hasta haber comentado la frecuencia de los niños en tus cuadernos de explorador de la tierra de España.

¿Es que no ocurre esto? Tus retratos de los pueblos españoles y tus «historias de España», ¿acaso no son marco frecuente de los más variados modos de la existencia infantil? Niños redichos, niños llorones, niños arriscados y caminantes, niños lisiados y tristes. Sólo tu *Viaje a la Alcarria* permitiría formar un lucido censo de nuestros niños campesinos y de sus principales variedades. Pero al escribir estas palabras, por fuerza ha de venir a las mientes y a la pluma una cuestión previa y fundamental, una grave cuestión española, cuya letra reza así: ¿Es por ventura cosa cierta que en el campo de España haya niños, en la acepción más propia de esta palabra?

Entendámonos: en el campo de España hay, por fortuna, no pocos individuos de la especie humana, varones o hembras, cuya edad se halla comprendida entre algunos meses y algunos años: seres que corren, gritan, juegan, parlotean, lloran, van o no van a la escuela, cogen nidos, mutilan lagartijas y suelen contestar con inteligencia y despejo a las preguntas de los viajeros y los vagabundos. Pero estos seres humanos que así se presentan y viven, ¿son en verdad «niños»? Tengo por seguro que el «niño», como tipo *sui generis* y *sui iuris* de la existencia humana, fue una creación del sentimentalismo burgués de los siglos XVIII y XIX. Donde ha habido y sigue habiendo burguesía, o donde la burguesía ha abocado a formas de existir ulteriores a ella, hay niños. Donde eso no acontece, hay «homúnculos», hombrecitos, o hay aprendices de niños; niños, lo que se dice niños, no. Todavía en los *Diálogos* de Luis Vives es posible leer esta frase de un padre a un maestro de escuela: «Aquí os traigo esta bestezuela, para que de ella hagáis un hombre.»

Según esto, desde hace un par de siglos cabe considerar a la infancia de dos modos distintos y aun contrapuestos entre sí: como forma de vida dotada de entidad propia—por tanto, *sui generis* y *sui iuris*—, o como estado deficiente respecto a la edad adulta y preparatorio para ella. Mírase al niño en aquel caso según lo que él está siendo, según lo que él «es», estímasele en este otro según lo que él «puede ser», «debe ser» y todavía «no es». Allí predominan el «ahora» y el «derecho», aquí deciden el «todavía no» y el «deber». Psicología diferencial de la edad infantil, derechos del niño: he aquí los dos grandes epígrafes de la visión sentimental y burguesa de la infancia. De ella somos todavía tributarios tú, Camilo, cuando no

te echas al monte como escritor vagabundo, y yo mismo, actúe o no actúe como pedantón. Hemos de ser sinceros, aunque la palabra «burguesía» nos parezca a muchos expresión abominable y rebasada.

No es preciso ser un lince o un sociólogo para advertir que el infante se configura como «niño» propiamente dicho sólo cuando desde su más tierna edad queda sometido a un bien trabado sistema de ocultaciones y ficciones. Para que el infante se haga «niño» han de serle ocultados la muerte, el amor carnal y las muchas lacras morales del mundo: la saña, la deslealtad, el engaño. Si el padre enferma gravemente y va a morir, se lleva al niño a casa de sus tíos, y así en lo demás. Y junto a esa serie de ocultaciones, otra de ficciones, paralela a ella, va otorgando al niño su mágico mundo propio: la cigüeña, los Reyes Magos, las hadas, los enanos, el coco y tantas más. Para el «niño», en esta acepción burguesa y sentimental del término, la realidad es donación gratuita o misterioso castigo.

Con ello no quiero decir que al «niño» burgués no se le eduque para ser hombre. Ni el «liceo» francés, ni el «gimnasio» alemán, ni el *college* inglés del siglo XIX fueron en materia de educación tortas y pan pintado. Pero la verdad es que cuando los hijos de la burguesía europea salían del seno de la familia y comenzaban su asistencia al «liceo», al «gimnasio» o al *college*, dejaban ya de ser puros «niños» y se hacían «hombrecitos», o por lo menos aprendicitos de hombre. Tal ha sido también el caso de cuantos aquí, en España, hemos pertenecido de un modo u otro a la tenue película burguesa de nuestro mundo.

La tenue película burguesa de nuestro mundo. En efecto, sólo muy parcelaria y superficialmente han tenido existencia en la vida española las formas burguesas del vivir humano. Y si esto debe decirse de nuestras ciudades, comprendidas las mayores, con multiplicada razón habrá que afirmarlo de nuestros pueblos y aldeas. ¿Puede entonces extrañar que nuestros niños campesinos no sean verdaderos «niños»? Son, como antes decía, «homúnculos», hombrecitos, seres humanos social y psicológicamente configurados desde la primera infancia por la brusca sumersión de sus vidas en la más cruda y directa realidad. ¿Ocultaciones? La muerte se ofrece a su ojos tal cual ella es: «Ni se muere padre, ni cenamos», es un dicho terrible del costumbrismo aldeano. El ayuntamiento sexual de los animales domésticos quita tempranamente todo cendal al amor entre hombre y mujer. Los odios, las malas pasiones y las trapacerías de la vida pueblerina entran sin rodeos por los ojos y los oídos del infante. Los Reyes Magos son el «tío Tal» o la «tía Cual», que por el «cabodeaño» regalan a los chicos pedigüeños algunas toscas go-

losinas. ¡Qué curiosa y reveladora mezcla de inferioridad y superioridad hay en el alma del chico campesino frente al niño burgués —el verdadero «niño»— cuando éste dice haber recibido de los Reyes Magos su regalo! Seamos sinceros: no hay «niños», no hay auténticos «niños», en los pueblos y en las aldeas de España (1).

Todas estas cavilaciones —que también son, y no en escasa medida, recuerdos mondos— no tienen como propósito un elogio incondicional de la concepción burguesa y sentimental de la pedagogía. El hondo dolor que tú y yo sentimos ante las inmensas aberraciones y deficiencias de nuestra educación campesina —llamémosla si quieres «educación», para cubrir formas—, no supone que tú y yo veamos un ideal pedagógico en la confección de «niños» burgueses. Algo, y aun algos, hay que retocar esa idea de la infancia como forma de vida *sui generis* y *sui iuris*. Pero yo te escribo como simple y caviloso pedantón, no como pedagogo —oficio bien lejos de mi pretensión y de mis gustos—, y debo atenerme al tema de mi carta, que no es sino el deseo de dar razón del mundo descrito en tus cuadernos de viaje. En ellos hay gran copia de personas inútiles y de niños. ¿Por qué? ¿Qué designio consciente o inconsciente de tu alma ha determinado esa preferencia de tu pluma?

Acaso tú nos digas un día tus razones; aunque debo confesarte que no lo espero con mucha firmeza, porque, a diferencia de los escritores muy derramados de sí mismos, como Amiel y don Miguel de Unamuno, tú, como Azorín, eres escritor chapado y contrachapado. Mientras tanto, yo pensaré que esas razones son dos, una de orden externo y táctico y otra de condición más entrañable y esencial.

Como es notorio, mi admirado Camilo, tú eres un gran escritor expresionista; mas no de intimidades, sino de apariencias y conduc-

---

(1) El romanticismo —me hacía notar sutilmente Luis Felipe Vivanco, tras la pública lectura de esta carta— transfiguró la idea burguesa del niño; para Novalis y Hölderlin, ser «niño» sería una meta perfectiva de la existencia humana, en la cual coincidirían inocencia, belleza y verdad. Es cierto. Hay en ello como una radical secularización del «Dejad que los niños...» del Evangelio. El mismo sentido tendría la idea nietzscheana de una «inmaculada cognición» *(unbefleckte Erkenntnis)*. Pero yo no quería ahora abordar el tema de las actitudes del hombre occidental ante la «inocencia» —grande y sugestivo tema—, sino tan sólo aludir a la peculiar situación real de la infancia en la sociedad burguesa.

Juan Rof, por su parte, me ha hecho agudas y certeras observaciones acerca del puesto del niño en la sociedad española. Completando mi apunte, yo diría que el infante español es «niño», en el sentido arriba expuesto, sólo en una débil película de nuestra vida nacional. Por debajo de ella (campo, suburbio), el infante es «homúnculo», hombrecito; y por encima (alta burguesía, aristocracia), convertido en «seudo-ídolo» —recuérdese la estampa del niño en su cochecito-altar, conducido con ademán hierático por un aña-sacerdotisa—, queda prácticamente eliminado de la existencia cotidiana de sus padres, para mayor comodidad de éstos. El tema es importante y excitante. ¿Cómo no recordar el papel de «déspota» que el niño ha tenido y acaso empieza a dejar de tener en la sociedad norteamericana? ¿Qué fue el niño en Grecia, en Roma, en la Edad Media? Esperemos la respuesta de los expertos.

tas. Frente a cualquier realidad, y sobre todo si esa realidad es humana, abstraes las notas en que más vigorosa y eficazmente se expresan su apariencia inmediata y su conducta visible, las dices con palabras que redupliquen el efecto de esa intención selectiva, y dejas en silencio, a manera de tácito fondo, todo lo que deliberadamente te has abstenido de decir. Algo de esto hicieron don Pío Baroja y don Ramón del Valle-Inclán, en quien veo tus predecesores más próximos. No es mala compañía para un hombre de pluma. Pues bien: siendo tales tus propósitos y tu método, ¿quién no ve en las personas inútiles y en los niños los objetos más adecuados al buen éxito de uno y otro? La extravagancia de aquéllos y la aparente simplicidad de éstos dan fácil pábulo y muy favorable materia para el ejercicio de esta materia literaria de ver y describir el mundo y sus gentes. He aquí a Julio Vacas, vendedor de mercancías inservibles —quinqués viejos, pieles de carnero, plumas de pavo real, sellos argentinos, marcos alemanes de 1914—, a la vez que cicerone de la noble villa de Brihuega. Viéndole tú, ¿qué nos dirás de él? Esto: «El dueño es un viejo zorro, bizco, retaco, maleado... Habla con grandes aspavientos, dando gritos, arrugando la cara, levantando los brazos... Julio Vacas, que tiene cierto vago aire de instigador de guerrillas, se coge la frente con las dos manos, como un tenor de ópera. Su figura tiene una ridiculez que impresiona, una ridiculez que llena de pavor.» La persona inútil de Julio Vacas —vendedor de mercancías inservibles, cicerone de Brihuega— queda así ante nosotros gesticulando expresivamente y para siempre su doble inutilidad. *De trop pour l'éternité,* según la conocida sentencia sartreana, si la existencia de Julio Vacas y la de todos sus compañeros de especie fuesen para ti no más que materia descriptiva y ocasión de ejercicio literario.

Pero al lado de esta razón, que antes llamé externa y tácita —por tanto, insuficiente—, me atrevo a poner otra de más hondo calado. Cuando iniciabas tu viaje a la Alcarria, al pasar de madrugada, camino de la estación de Atocha, junto a las verjas del Jardín Botánico, viste a un niño harapiento que hozaba con un palito en un montón de basura. A tu paso, el niño levantó la frente y se echó a un lado, como disimulando. Y tú, traicionando un poco tu condición de puro descriptor de las cosas que se ven y se oyen, comentas así ese gesto suyo: «El niño ignora que las apariencias engañan, que debajo de una mala capa puede esconderse un buen bebedor; que en el pecho del viajero, de extraño, quizá temeroso aspecto, encontraría un corazón de par en par abierto, como las puertas del campo. El niño, que mira receloso como un perro castigado, tampoco sabe hasta qué

punto el viajero siente una ternura infinita hacia los niños abandonados, hacia los niños nómadas que, rompiendo ya el día, hurgan con un palito en los frescos, en los tibios, en los aromáticos montones de basura.»

Ya tenemos la clave completa. No sólo una redomada razón estilística —importante, claro está, para quien tanta importancia da al estilo— ha determinado la notoria proclividad de tu pluma hacia los seres inútiles y hacia los niños. En los senos de tu querencia —lo diré sin más rodeos— opera una resuelta voluntad de salvación. Sin ella, el escritor más egregio no pasaría de ser un estilista o un esteta; a la postre, un asesino de la realidad. No hay escape: cuando su ejercicio no es pura diversión o necedad irrestañable, la pluma del escritor manifiesta y desvela la realidad para salvarla o para asesinarla, es escala de Jacob o es puñal. Y quien escribe con voluntad de salvación —voluntad no incompatible con una visión cruda, desgarrada e irónica de la realidad y a veces hasta exigente de ella; porque, aun salvables, tonto es el tonto, cursi el cursi y pillo el pillo—, quien escribe, digo, con voluntad de salvación, ¿en qué seres humanos pondrá ante todo sus ojos, sino en los que social y psicológicamente están más menesterosos de ella: las gentes inútiles y humildes, los niños condenados a no serlo del todo, los hombres que ni siquiera por la pedregosa vía del trabajo útil y asalariado se incorporan al destino general de la humanidad?

«Todo escrito es una empresa», ha dicho Sartre con más que sobrada razón. De ahí el carácter constitutivamente «moral» de la literatura. Aunque la literatura no sea «moralizadora» —y muchas veces hará bien no siéndolo: lea a Menéndez Pelayo quien recuse la autoridad de Baudelaire—, nunca podrá no ser «moral». Y así juzgada, ¿cuál es, Camilo, la empresa subyacente a tus relatos de vagabundo o, si quieres, el nervio por el cual esos relatos adquieren condición moral? «El viajero —has escrito— va lleno de buenos propósitos: piensa rascar el corazón del hombre del camino, mira el alma de los caminantes asomándose a su mirada como al brocal de un pozo». Más aún quiere el viajero. Luego, al volver, «rodeado de las gentes honestas que ahorran durante meses enteros, quién sabe si aun durante años enteros, para comprarse una alfombrita para los pies de la cama», quiere poder decir «las verdades de a puño que se explican, como el río que marcha, por sí solas».

La voluntad de salvación implícita en tu literatura de vagabundo —salvación que para el cristiano siempre tendrá un último alcance metafísico y religioso, soteriológico— se realiza y concreta como conocimiento y amor; inmediatamente en el alma del escritor, y lue-

go en las almas de quienes en el seno de una morada caliente, más sencilla en unos casos, más opulenta en otros, lean las verdades de a puño que el vagabundo ha escrito y sospechen otras verdades, también de a puño, que el vagabundo quiso callar.

Conocimiento y amor, amor de salvación. ¿Quieres, Camilo, que juntos consideremos lo que este amor debe ser, frente a cada una de las realidades antes discernidas: la tierra, las gentes inútiles y los niños?

Amor a la tierra de España. Cuando tantos ven nuestra tierra con indiferencia o con mero afán de lucro o diversión, ¿no es este amor uno de nuestros grandes imperativos nacionales? Amor de perfección —de obras perfectivas—, cuando la tierra sea susceptible de trabajo y mejora. También la tierra cultivada puede ser obra de arte, y quien ha visto el agro italiano, los campos de Turena o los surcos infinitos y paralelos del *Middle-West* norteamericano, lo sabe por sus propios ojos. Amor de contemplación, cuando la tierra sea o deba ser humanamente inmodificable, como los congostos de Gredos y los cerros de sangre seca de Murcia y Almería. El conocimiento amoroso de la gleba española que iniciaron los hombres del 98 debe continuar, ampliado y enriquecido con nuestra propia sensibilidad. Así la tierra se nos hará mundo —sigo la honda distinción poética de Luis Felipe Vivanco—, y el mundo, ya con esqueleto de tierra, no se nos convertirá del todo en simple convención, quién sabe si hasta en simple y mentirosa habladuría.

Amor de salvación a las gentes inútiles y a los niños que apenas llegan a serlo. Por supuesto que con la palabra «salvación» me refiero a la salvación eterna; mas también, y con igual energía, a la salvación social e histórica. ¿Cuántos de nuestros hombres inútiles no habrían caído en su inutilidad, dentro de una sociedad amorosamente esforzada por levantar y sostener económica y espiritualmente a sus miembros? ¿Cuántos niños o cuasiniños de España llegarían a ser ciudadanos de pro, y no seres intelectual y moralmente deficientes, si su infancia menesterosa tuviese en torno a sí un ámbito de amor y de mínima confortación? Desde su doble condición de médico y pensador, Juan Rof ha dicho acerca de ello palabras iluminadoras. Hay que revisar, es cierto, el artificioso sistema de ocultaciones y ficciones que preside la formación del «niño», en el sentido burgués y sentimental de esta palabra; mas no parece cosa discutible que el infante pide un mundo en el que existan la magia y la ternura, antes de que la ulterior educación haga poco a poco prevalecer sobre ellas, sin deshacerlas por completo, la cruda percepción de la realidad y la dureza. Después de todo, ¿qué es eso de la

«cruda» y «objetiva» realidad? «Somos todos en varia medida —escribía Ortega hace casi cuarenta años—, como el cascabel, criaturas dobles, con una coraza externa que aprisiona un núcleo íntimo siempre agitado y vivaz. Y es el caso que, como en el cascabel, lo mejor de nosotros está en el son que hace el niño interior al dar un brinco para libertarse y chocar con las paredes inexorables de su prisión. El trino alegre que hacia fuera envía el cascabel está hecho por dentro con las quejas doloridas de su cordial pedrezuela. Así, el canto del poeta y la palabra del sabio, la ambición del político y el gesto del guerrero son siempre ecos adultos de un incorregible niño prisionero.» Vuelvo a preguntar: ¿Cuántos niños o cuasiniños de España serían en su edad madura capaces de poesía, ciencia y cotidiana bondad, si el medio de su educación hubiese fomentado en ellos, como una perla bien cultivada, la existencia de esa interior, cordial y sonora pedrezuela?

Querido Camilo vagabundo, España tiene muchos problemas: el agrario, el hidráulico, el de la vivienda, el administrativo, el económico-social, el regional y hasta —pese a retóricas y apariencias— el religioso. Muchos problemas particulares. Pero la verdad es que *el* problema de España, su «problema de los problemas», como diría la viejísima y ejemplar retórica de la Biblia, el centro al cual todos los otros deben ser referidos y del cual todos ellos emergen, es en definitiva un problema de amor. Amor a la tierra que nos sustenta; amor a las cosas, y por tanto a la obra bien hecha y al primor técnico y operativo de que tal obra es perdurable consecuencia; amor, sobre todo, al otro hombre como tal «otro», y por lo tanto a la perfección de su otredad, en cuanto que ésta es complemento y acicate de la mismidad propia del que ama. Esto, ¿es sólo blando panfilismo, es pura, simple y delicuescente utopía? Frente a los que así opinen —los hay, y con especial frecuencia entre varones bienpensantes—, repitamos oportuna e importunamente la decisiva sentencia de San Juan: «Si alguien dijere que ama a Dios y odia a su hermano, mentiroso es. Pues quien no ama a su hermano que ve, ¿cómo puede amar a Dios, a quien no ve?» (*I Joh.* 4, 20). Quevedo habló entre nosotros de «las aguas del abismo — donde me enamoraba de mí mismo—». Ese abismal enamoramiento de sí mismo, tan próximo a convertirse en desconocimiento del «otro», y acaso hasta en odio al «otro», ¿no es muchas veces la verdadera realidad de lo que abusivamente solemos llamar en España «amor al prójimo»? (2).

(2) Quien honradamente cree en algo, es natural que desee y procure la conversión del «otro» a su personal creencia. Pero ello —basta esta sumarísima indicación— no es incompatible con el amor al «otro» como tal «otro», y, por tanto, a la perfección de su otredad. La verdadera caridad no puede ser confundida con la antropofagia o el vampirismo.

Debo poner término a mi carta. Y puesto que la mía es misiva de pedantón a vagabundo, déjame terminarla empleando a lo pedantón la fórmula con que suelen concluir sus cartas los campesinos que los vagabundos por tierras de España encuentran y tratan. Esa fórmula dice así: «Y sin más por hoy, recibe un abrazo de tu amigo que lo es, Fulano de Tal.» Tu amigo que lo es. ¡Qué maravilla de expresividad! ¡Qué pozo de sabiduría aristotélica! ¿No fue Aristóteles el hombre que supo armonizar el saber obtenido por la vía de la opinión y el saber conseguido por la vía de la verdad, la retórica y la lógica? «Tu amigo»: expresión de un sentir perteneciente al mundo de la opinión, en este caso la del que escribe. «Que lo es»: aserto atañedero al reino de la verdad objetiva y el ser. Campesina y aristotélicamente, este pedantón intermitente y no aséptico unirá la retórica a la lógica, juntará su opinión con la verdad, y terminará su carta diciéndote, Camilo, que, sin más por hoy, te envía un cordial abrazo tu amigo que lo es, *Pedro Laín Entralgo.*

PEDRO LAIN ENTRALGO

Ministro Ibáñez Martín
MADRID-3

EL SEPTENIO 1940-1946 EN LA BIBLIOGRAFIA DE CAMILO JOSE CELA

I. LA HAZAÑA DEL LAUREADO ADOLFO ESTEBAN ASUNCION

Hay un libro, de muy cuidada presentación, impreso en Madrid por Afrosidio Aguado para Ediciones Fermina Bonilla y aparecido en 1940 —dentro del llamado Año de la Victoria y «bajo el signo de Franco en la paz de España»—, cuyo título es *Laureados de España,* y su objeto y contenido, la exaltación de los méritos contraídos por aquellas personas que durante la guerra civil de 1936 a 1939, militando en el ejército nacional, fueron distinguidas individualmente con la Cruz Laureada de San Fernando. A la realización de tal homenaje contribuyeron colaboradores pictóricos como José Caballero, Domingo Viladomat, Andrés Conejo, José Escassi o Pedro Bueno; y colaboradores literarios como los ya prestigiosos escritores Eduardo Marquina, Ricardo León, Manuel Machado, Gerardo Diego, Francisco de Cossío, Ernesto Giménez Caballero o Juan Ignacio Luca de Tena, más otros a la sazón menos conocidos —Víctor de la Serna, Antonio de Obregón, Juan Antonio de Zunzunegui, Joaquín Calvo Sotelo, Félix Ros—, amén de algunos bastante ajenos al menester literario —caso del filósofo José Pemartín y del político Antonio Goicoechea— y de unos cuantos jóvenes que comenzaban su carrera como escritores y entre los cuales —Jesús Evaristo Casariego, Carlos Martínez Barbeito, Diego Navarro o José Vicente Puente— se encontraba Camilo José Cela, por entonces un desconocido muchacho de veintitrés años, a quien se confió la narración del hecho heroico llevado a cabo por el capitán Adolfo Esteban Asunción, del 6.° de Numancia, en el frente de Vizcaya el día 27 de mayo de 1937.

Tres partes claramente deslindadas por el sentido y separadas, también tipográficamente integran esa colaboración, a saber: 1.ª, una muy apretada síntesis histórica del señorío de Vizcaya, que va desde personajes y tiempos medievales hasta las guerras carlistas (páginas 181-183) y sirve de introducción a cuanto sigue, que es ya suceso recientísimo; 2.ª, el relato, más literaturizado que concreto, de la hazaña protagonizada por el capitán Esteban en Las Minas, recha-

zando un duro ataque y poniendo en fuga al numeroso enemigo (páginas 184-187), y 3.ª, una divagación sobre la casta (pp. 187-190), concepto que el autor contrapone a raza —«la raza es cronométrica, periódica pura (...). La casta es algo interno, es algo oculto (...)»—, divagación que arranca del dicho de un soldado tras la batalla: «¡Es un castizo el capitán Esteban!»

La colaboración de Cela en *Laureados*... pertenece a ese grupo de textos, incipientes o primerizos, que el autor ha querido olvidar a la hora de ofrecer sus *Obras completas* (1). Se trata, a mi ver, de una muestra como tantas otras de la retórica tópica del momento, calificada por alguien de estilo «imperial» o «falangista» (2), caracterizado, entre otros rasgos, por una casi carencia de concreción real cuando se narra o se describe, carencia pretendidamente suplida por un engolamiento expresivo que parece otorgar a las palabras y a los objetos que éstas nombran condición simbólica o representativa, trascendentalizando la anécdota que es presentada a medias, como encubierta —tal ocurre en las páginas 184-187, relativas a la peripecia bélica de Las Minas—. La similicadencia es otro notorio rasgo de semejante manera de decir y en la colaboración de Cela suenan al oído más de una vez heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos (3). Finalmente, algunas aseveraciones y algún jugueteo con el sentido de las palabras —castizo/descastado, casta, castidad (líneas tercera a séptima de la página 188)— llevan a pensar en una resonancia de Giménez Caballero, quien por entonces era ejemplo de ideólogo y escritor no poco influyente entre colegas jóvenes.

---

(1) «(...) Doy de lado, por estimar que no forman parte de mi labor literaria, ni aun incipiente, a media docena de textos primerizos y a una biografía popular de San Juan de la Cruz que firmé con el seudónimo "Matilde Verdú"» (nota 2, p. 23, tomo I de las *Obras completas*, Barcelona, Destino, 1962).

(2) Antonio Rodríguez de León, refiriéndose al artículo de Fermín Yzurdiaga galardonado con el premio «Mariano de Cavia» 1936, «Concilio de Santa María y dogma de España», afirma (p. CXIII de *Los premios de* ABC *«Mariano de Cavia» y «Luca de Tena»*, Madrid, Prensa Española, 1955) que es un ejemplo de «la especie de neorrenacentismo con que se quería —y así se logró durante algún tiempo— romper, alegremente, con el pasado. Un neorrenacentismo recargado de alusiones y apoyos litúrgicos, angeología y otros elementos místicos (...)».

(3) A este particular podría invocarse como ejemplo y modelo a la sazón la labor periodística de Eugenio Montes, galardonada con premios como el «José Antonio» 1939 (artículo «Las nupcias del pueblo español con la gloria») y el «Enero» 1944 (artículo «Donde se habla de la paloma y del aire, de una madama y de un abate»); recogida en libro *El viajero y su sombra* (1940), *Elegías europeas* (1949); aceptada por la Academia de la Lengua, que le eligió miembro de número en 1940; reputado en 1944 por Ledesma Miranda como «el ingenio más ávido y luminoso de los que pueblan nuestra ciudad de las letras».

Se produjeron, por mor de las similicadencia, casos tan pintorescos como el denunciado en la página «Humor y poesía cada día», de la revista *Garcilaso* (núm. 1, V-1943), respecto de un artículo de Román Escohotado: «A la caza de versos para el primer número, ha llegado un momento en que no sabíamos de dónde sacarlos.» R. E. nos ha dado la solución. He aquí cómo empieza y cómo termina su artículo publicado en *Arriba* en 17-III-1943 (...): «¿Es preciso pedir / perdón a los lectores / por esta inesperada / nostalgia inconsecuente? (...) / Leyendo hace unos días / un número admirable / del suplemento *Sí* de nuestro *Arriba* (...).»

Lleno, pues, de aceptación a modos que estaban de moda y, por lo mismo, consabidos y tópicos se manifiesta a la altura de 1940, en el comienzo de nuestro repertorio, quien muy pocos años después iba a convertirse en original y poderoso escritor.

II. DE 1940 A 1942, ANTES DE LA PUBLICACION DEL «PASCUAL DUARTE»

Y (la inicial de la Reina Católica) y *Medina* fueron en los años cuarenta publicaciones periódicas mantenidas por la Sección Femenina de FET y de las JONS, cuya jefatura nacional ostentaba Pilar Primo de Rivera; en las páginas de ambas revistas para la mujer hubo una estimable presencia literaria y los pasos iniciales del escritor C. J. C. en alguna medida se vinculan a ellas.

Su artículo «Fotografías de la Pardo Bazán» apareció en el número 25 de *Y* (que dirigía la escritora Marichu de la Mora), correspondiente al mes de febrero de 1940, y constituye, según declara el interesado (4), lo primero que publicó en España. Al año siguiente, y también en 1942, varios cuentos de Cela vieron la luz en *Medina,* revista mensual que dirigía la escritora Mercedes Fórmica (5) y en la que trabajaban por entonces Alberto Crespo, Federico Muelas y Eugenio Mediano Flores, amigos de Cela, quienes «me animaron a escribir un cuento». El que abrió marcha fue *Don Anselmo* y vinieron luego *Marcelo Brito, Don David* y *Catalinita* (dentro de 1941) y *Don Juan* (ya en 1942), relatos breves en torno a un personaje-protagonista cuyo nombre da título y en los que el humor y la ternura hacen acusado acto de presencia.

En 1942 Cela continúa siendo el joven escritor que trata de ampliar sus posibilidades de colaboración en publicaciones periódicas. Además de *Medina,* ahora son el diario *Arriba* y el quincenal *Santo y Seña.* Un artículo «un tanto divagatorio», titulado «¿Vocación? ¿Aptitud?», en el primero (núm. del 3-X) y otro «Divagaciones bordeando la estética», en el segundo (núm. 9, del 15-IX). «Divagaciones...» tiene la apariencia de un cuento cuyo protagonista, don Evaristo Montenegro

(4) «Lo (...) lo hice (el artículo) sobre unas fotos de la Pardo Bazán, inéditas, que le robé a mi prima, la marquesa de la Solana. Me pagaron quince duros» (p. 555, tomo I, *O. C.).*

(5) El número 1 de *Medina* salió en Madrid el día 20-III-1941; en abril de 1942 fue nombrada directora Mercedes Fórmica, que mejoró considerablemente la revista. Tenía 32 páginas, se imprimía en tinta azul y costaba una peseta. Abundaban las colaboraciones de escritores jóvenes: en el número de marzo de 1945, por ejemplo, escriben Luis María de Aramburu, José María García Cernuda y Eusebio García Luengo. En forma de folletón encuadernable ofreció novelas de Mercedes Fórmica, Eugenia Serrano *(Retorno a la tierra,* que en 1945 publicará en volumen Editora Nacional), Luisa María de Aramburu, «Gracián Quijano» y Mercedes Ballesteros (con el seudónimo de «Silvia Visconti»).

de Cela (6), marino mercante retirado y «elegante prosista», en vez de relatar aventuras de su vida profesional piensa acerca de la fortuna que pudiera estarle reservada en cuanto escritor y su breve divagación, próxima a la estética, se tiñe de triste melancolía —«(...) tampoco os colmarán de dones y el dinero os lo escatimarán (...). Pero a los cincuenta o sesenta años de vuestra muerte, un crítico sagaz dará la voz de alarma (...)».

Mientras tanto, concluían felizmente las trabajosas gestiones para publicar *La familia de Pascual Duarte* y su autor quedaba así muy cercano a la celebridad.

III. BREVISIMO PARENTESIS SOBRE «LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE»

El nacimiento de *La familia...* como libro para su autor tuvo lugar el día de los Santos Inocentes de 1942 y C. J. C. ha contado suficientemente (7) las vicisitudes por las que hubo de pasar esta primera edición de su novela, llamada a hacerse y a hacerle famoso. En otra ocasión (8) ofrecí algunas pruebas documentales de la inmediata y favorable acogida que obtuvo *La familia...* en la España literaria de entonces, a lo que parece muy deseosa y, desde luego, muy necesitada de nombres nuevos y valiosos y no es cosa de repetirme; más recientemente Jorge Urrutia (9) tal vez ha agotado semejante filón testimonial, con piezas harto diversas por su índole y enjundia (10).

Fue un acontecimiento extraordinario: la revelación de un joven escritor, destinado a mantenerse y a crecer más y más en nombradía, opuestamente a lo que sucedió con otros colegas sólo apoyados en algún título de aceptación efímera, y el comienzo de la literatura de

---

(6) Cuando en 1945 se recoge en el libro *Mesa revuelta* (pp. 202-206), el título de este artículo es el mismo de 1942, pero el protagonista es ahora un joven inglés llamado sir Jacob McJacobsen, vive en el pueblecito escocés de Pulteneytown y lo que escribe es una larguísima carta de despedida, si bien los párrafos de la misma que se reproducen coinciden exactamente con los que se daban como obra de don Evaristo, el gallego de Mera.

(7) Pp. 556-559, tomo I, *O. C.*

(8) *Vid.* pp. 120-124 de mi libro *La novela española entre 1939 y 1969 (Historia de una aventura)* (Madrid, Castalia, 1973). En adelante citaré como *Novela española...*

(9) En varios de los apartados del prólogo a su edición de esta novela en la serie «Hispánicos Planeta», núm. 7 (Barcelona, 1977).

(10) Aunque sobrepase, pero no gravemente, el espacio temporal acotado para este trabajo, quiero recoger aquí un curioso entendimiento de la figura de Pascual Duarte, campesino extremeño, que para Julián Ayesta (*El Español*, Madrid, núm. 224, 8-II-1947, p. 3) representa «el estallido inconsciente de siglos y siglos de altos y puros propósitos que se estrellaron contra la miseria, la incapacidad de los mandos o el signo fatal de los tiempos que corrían. Pascual es la encarnación del salvaje resentimiento de España, profundo, violento, absolutamente indiscriminado, contra todo y contra todos. Y es a la vez la encarnación patética de los buenos deseos luchando y fatalmente vencidos por la presión insufrible del medio ambiente».

posguerra, desigual aventura en el interior de nuestra patria tras la muerte, el exilio y la desolación (11).

IV. 1943: A LA SOMBRA DE UN EXITO

Acababan de iniciarse para Cela los que alguien (12) llamó «años clave», tiempo de irrupción, de posesión y, finalmente, de triunfo. Las publicaciones periódicas oficiales fundadas y dirigidas por Juan Aparicio, esto es: *El Español, La Estafeta Literaria, Fantasía, Fénix* dieron acogida propicia a nuestro autor, tanto a sus colaboraciones como a cuanto se decía y escribía sobre él (13), de acuerdo con la política cultural que alentaba el entonces director general de Prensa (14). Acogida propicia cuando en la página catorce de *El Español* y desde el número 20 (13 de marzo) al número 43 (21 de agosto) se insertó el texto de *Pabellón de reposo* (15), la segunda novela de Cela; o cuando *Fénix,* «treinta días que vuelven a vivir», la revista exhumadora que reunía y clasificaba temáticamente lo más valioso publicado en diarios y revistas españoles durante el mes anterior, recoge dos artículos de Camilo José —«Iria Flavia» (núm. 2, agosto) y «Epicedio en prosa, en alabanza de un mártir gallego» (núm. 6, diciembre)— como dignos de semejante antología. Las posibilidades colaboradoras de Cela aumentan a medida que pasa el tiempo y su prestigio crece; así, por ejemplo, próximo a concluir 1943, en el seminario seuísta *Juventud* (16) ve la luz otro de sus cuentos, «A la sombra de la colegiata» (núm. del 28-XII), posteriormente integrado en el libro *Esas nubes que pasan.*

Se habla ya frecuentemente del novelista C. J. C. y todo ello por el éxito rotundo de su *Pascual Duarte,* cuya segunda edición, también de mano del editor Aldecoa (y dos pesetas más barato el ejemplar que un año antes), salió en noviembre de 1943 y fue no tardando objeto de prohibición y recogida. A veces se le aplaude y encasilla un tanto extrañamente, ya que los motivos aducidos para lo uno y lo otro nada tienen que ver con la estética. Tal ocurre cuando Pedro García Suárez *(La Prensa,* Barcelona, 20-IX-1943) polemiza amistosamente con Angel María Pascual y defiende a Cela de cualquier acusación de influencia: «la influencia de don Pío (Baroja) no puede alcanzar a Cela

(11) A tanto y tan rápido éxito le faltó, sin embargo, la concesión del premio nacional «José Antonio», que en 1943 fue a parar a manos de Rafael García Serrano por su novela *La fiel Infantería.*

(12) Mariano Tudela: *Cela,* p. 7 (Madrid, Epesa, 1970).

(13) P. 55 y nota 15 de *Novela española...*

(14) Pp. 51-58 de *Novela española...*

(15) «El texto lo fui escribiendo a medida que se iba necesitando en el semanario *El Español* (...). Lo comencé en Madrid, a fines de febrero de 1943, y lo rematé en Las Navas (del Marqués) a mediados de julio del mismo año» (p. 207, tomo I, *O. C.).*

(16) Nota 16, p. 159 de *Novela española...*

porque éste es más joven, más generoso, es católico y fue legionario en la Cruzada burlando la inquietud solitaria de los médicos y los amigos», o cuando Juan Aparicio (núm. 52 de *El Español,* rúbrica «Pasado mañana, lunes») le mete en un equipo narrativo-universitario con los cuatro miembros siguientes: «Si clasificamos a los novelistas españoles por su contacto cronológico con la Universidad, hemos de hallar la clave de las diferencias y afinidades, proclamando que Zunzunegui fue escolar cuando no existían el SEU ni la FUE; Pedro Alvarez, en medio de la apoteosis de una FUE erizada de chalecos rojos; en tanto que Camilo y Rafael (García Serrano) han cursado sus estudios universitarios al socaire de la camisa azul y de las pistolas, transformándose en ametralladoras», para concluir que el éxito de *La familia...* se debe al «amasijo psicológico, terruñero y soez» que ofrece esta «novela legendaria, aunque sea una novela bárbara, porque es una novela con un clima por donde ha pasado la guerra».

V. LA ACTIVA PLENITUD DE LOS AÑOS 1944 Y 1945

C. J. C. trabajó intensamente durante este bienio y las señales de éxito de tiempo antes se corroborarían ahora: libros, colaboraciones, entrevistas, antologías, reseñas, menciones elogiosas, etc.

La novela *Pabellón de reposo* fue publicada en volumen por la editorial madrileña Afrodisio Aguado (17), incluida en la serie «Literatura» de la colección «Los Cuatro Vientos»; acompañan al texto y lo ilustran adecuadamente los dibujos de Suárez del Arbol (que así firmaba entonces Lorenzo Goñi); la novela va dedicada «A mi amigo F.(rancisco) M.(ota)». Luego de la violencia exasperada del *Pascual Duarte* llamó la atención de los lectores el suave lirismo con que era ofrecida la patética y última peripecia vital de los forzosos inquilinos del sanatorio antituberculoso donde sucede la acción, rematada capítulo a capítulo de la segunda parte con la reiterada presencia de la carretilla del sepulturero (18).

---

(17) Afrodisio Aguado, en estos años cuarenta, fue quizá la editorial madrileña de mayor empuje aparente, y alguna vez prestó atención a la novela española dentro de la serie «Literatura», de su colección «Los Cuatro Vientos». En ella vieron la luz, al lado de reediciones de Concha Espina, novelas de otros dos jóvenes: *Zarabanda* (1944), de Darío Fernández Flórez, y *La canción del jilguero* (1947), de José Antonio Giménez-Arnáu. También la edición segunda y definitiva de la novela de Ramón Ledesma Miranda, *Almudena* (1944), cuyo autor es un modelo, o «hermano mayor» así lo llamó Cela, quien hacía constar en septiembre de este mismo año «nuestro íntimo, entrañable convencimiento de que nos hallamos ante el único novelista español que desde Baroja, y al lado de Pérez de Ayala, adquiere una total resonancia europea».

(18) El propio Cela indica (p. 588, tomo I, *O. C.)* que *Pabellón...* «marca, a mi entender, un compás de espera en mi obra narrativa, un remanso de paz, una sosegada laguna, entre tanta y tanta página atormentada».

De ese acento lírico se hizo eco José García Nieto en su carta al autor de *Pabellón...* (19), insistiendo en la presencia de «el gran poeta que sé que llevas dentro. El poeta que tú eres, Camilo, y que hemos perdido en el gremio por los pelos. Por los pelos resecos y greñudos de ese incinerable de Pascual»; poeta en ejercicio que adeuda algo a sus amigos y lectores: «Tú eres un poeta, Camilo, y no puedes hacerte el sordo a las voces de ese hijo que viene a llamarte papá y que tú reconocerás de buena gana. Nosotros lo esperamos, y ahora se nos explicará mejor ese lírico tremendo que ha cruzado por el pabellón de reposo.» Se alude a un libro prometido y esperado que no era otro sino el que, con verso gongorino, se titulará *Pisando la dudosa luz del día,* del que la revista *Garcilaso* ofreció en 1944 (núms. 9, enero, y 13, mayo de 1944) un par de muestras: los poemas «Himno a la Muerte» y «Tránsito adónico», respectivamente.

En el inevitable cotejo entre las dos novelas celianas, *Pabellón...* quedaba para algunos lectores por debajo de *La familia...*; tal es el caso del periodista Federico Izquierdo Luque, que advierte (20) cómo «al escenario de la novela *(Pabellón...)* le falta la raigambre y la fortaleza que por sí mismo tenía en *La familia...* (...) *Pabellón...* es duro, sin las compensaciones naturales que tenía la vida del asesino extremeño».

Otro libro novelesco de C. J. C., anticipado asimismo en forma de entregas semanales (21), salió a los escaparates en este año 1944: *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes.* Lo sacaba Ediciones La Nave, de Madrid, dentro de una serie («Las mejores obras de los mejores autores») en la que figuraban (hago el cómputo sobre los cuarenta y cinco primeros volúmenes) algunas biografías, clásicos de la novela como Dostoiewski y Balzac, títulos extranjeros muy de éxito a la sazón *(Cumbres borrascosas, Rebeca, La posada de Jamaica,* por ejemplo) y sólo cinco autores españoles, dos de ellos (C. J. C. y Pedro Alvarez con *Los colegiales de San Marcos)* muy recientemente revelados (22). «Creo que es mi mejor obra», declaraba Cela en la faja que envolvía el libro, encuadernado, de 316 páginas en octavo, con una ilustración en la cubierta (que se repite en el interior) firmada por Ribera y una fotografía del joven autor; todo ello al precio de

---

(19) Dentro de su sección «Estafeta en *Juventud*», del semanario *Juventud,* Madrid, un número de 1944.

(20) Breve reseña en un número de *Juventud,* 1944.

(21) Número 39, 4-VII, a núm. 54, 18-X-1944, del semanario *Juventud.* En el número 14, V-1944, de *Garcilaso* se había ofrecido el texto del tratado segundo de esta novela.

(22) De entre los restantes nombres españoles destaca el de Pío Baroja, cuya novela *El caballero de Erlaiz,* anunciada como «la última del genial novelista», es el vol. 17 de la serie.

dieciséis pesetas. Llama la atención del investigador que en una página del volumen así descrito se dé cuenta de la obra de C. J. C. publicada y próxima a publicarse, figurando en este último apartado dos títulos que, efectivamente, no tardaron mucho en ver la luz junto a otros tres cuya lista es la siguiente: un libro de relatos —*Lo que quedó cuando el amor ya muerto...*, destinado a Afrodisio Aguado— y un par de novelas —*Un marino mercante* y *Las aguas tranquilas*, para esta misma serie de Ediciones La Nave—. ¿Qué fue de tales proyectos? (23).

Bastantes de los críticos que comentaron a su aparición *La familia...* insistieron complacidamente en la raíz picaresca de esta novela, lo que se probaba a más de otros rasgos por la idiosincrasia del protagonista, el extraño fatalismo a que se veían sometidas algunas decisivas acciones y la forma autobiográfica utilizada. Pudiera sospecharse que tales opiniones forzaron a su autor a probar fortuna en dicha prestigiosa modalidad narrativa y de semejante deseo fue consecuencia este libro, supuesta obra de un descendiente del Lázaro de Tormes que vivió y escribió mediando el siglo XVI —«el libro es breve, como el de mi abuelo (...)».

Quiero emparejar ahora dos reseñas críticas que vieron la luz casi simultáneamente en un diario madrileño —*Arriba*, número del 19-X-1944— y en un periódico provinciano —*El Progreso*, Lugo, número del 21-X—. La primera la firmaba el profesor universitario Manuel Muñoz Cortés, colaborador asiduo y crítico literario de *Arriba*, quien estima que este Lazarillo (título acaso no pertinente), aunque inserto en una tradición, no permite hablar de pastiche, pues posee «espíritu y conformación nuevos»; destaca el reseñista personajes como el penitente Felipe y capítulos como el cuarto («que trata de la paz que encontró mi alma paseando a orillas de los ríos, y habla también de las filosofías del penitente Felipe»), «el de valores más completos». Aunque este libro corrobora el talento de su autor y la calidad excepcional e impresionante de su lenguaje, cierto es que «la segunda parte llega a ser un poco monótona (pues) carece de la chispa ágil de la primera».

La reseña de Lázaro Montero, catedrático de «Lengua y Literatura españolas» en un Instituto de Lugo, entra de lleno en la crítica desfavorable y no por animadversión hacia Cela, ya que el crítico admira y aplaude el *Pascual Duarte*. Aparte de otras carencias —personajes que no parecen de este tiempo ni de ninguno, sátira «fallida»—, muestra el reseñista la inexactitud de este Lazarillo porque ni en la geografía mencionada —«los lectores del Lazarillo (del siglo XVI) se dan cuenta en seguida de que el autor no habla de memoria de lugares y parajes (...), C. J. C., en cambio, no sólo no ha corrido por las tierras que

(23) Estos tres títulos se repiten como «en preparación» en el libro de 1945, *Mesa revuelta*.

hace andar a su Lázaro, sino que ni siquiera se ha tomado la molestia de conocerlas por libros o mapas»—, ni el ingrediente dialectal —«a pesar de algunos modismos charros a Cela rezúmale su región, Galicia (...)»—, ni en ciertos pormenores concretos —«los encinares salmantinos truécalos en robledales, los tesos en montes, haciendo rumorear el viento por el monte bajo (...)»—, se ajusta el novelista a la realidad pretendida.

Atención, desde luego; en ocasiones, controversia; aplauso y rendimiento con mayor frecuencia, promueve a estas horas C. J. C. Cuando Miguel Villalonga, el esperpéntico autor de *Miss Giacomini,* hace recuento, desde su forzado retiro mallorquín de Buñola, de la literatura española en los doce meses de 1943 concluirá lo siguiente *(Baleares,* número del 1-I-1944) respecto de novelas y novelistas: «No me cansaré de repetir que (...) las obras que más admiro y abomino son *Nasa,* de Pedro Alvarez, y *Pascual Duarte* (sic.), de C. J. C. (...), son lo mejor y más desagradable de la novela contemporánea». Cuando meses después Darío Fernández Flórez entrevista a Conchita Montes *(Primer plano,* Madrid, núm. del 4-V-1944) y le pregunta qué le parece Cela, la celebrada actriz responde: «Extraordinario. Es un autor que me impresionó, sobre todo porque tiene tal sabor auténtico y está tan enraizado en la tierra que describe que casi asusta pensar que vivimos tan cerca de ella. Me gusta también el idioma en que están escritas sus novelas: un castellano sin afectación y de crudeza y diafanidad grandísimas.»

Otras muestras de lo antes señalado podrían ser: la aparición de su firma como colaborador del diario madrileño *Ya,* donde escribe, verbigracia, acerca del joven dramaturgo, amigo y compañero de afanes y de generación, Víctor Ruiz Iriarte, quien por entonces iniciaba con buen pie su carrera teatral (24); y de *Escorial,* «revista de cultura y letras», la más encumbrada de cuantas se publicaban por entonces, cuyo número 45 (correspondiente al mes de julio de 1944) ofrece, dentro de la sección «Poesía», acompañada de unos sonetos de Fernando Gutiérrez y de unas versiones castellanas de R. María Rilke debidas a Luis Felipe Vivanco, la breve narración poemática celiana titulada «La horca», con dedicatoria al pianista Luis Galve. Incluyo en este repertorio noticioso el soneto anónimo (pero obra de José García Nieto, como todos los que constituyen la «Galería de retratos») inserto en la penúltima página del número 11 (mes de marzo) de la revista *Garcilaso;* en él se manejan con no demasiada destreza las referencias

---

(24) El artículo se titula «Víctor Ruiz Iriarte, escritor para teatro», y en él comenta Cela las dos primeras piezas de este autor: *Un día en la gloria* y *El puente de los suicidas.* A R. I. va dedicada *La familia de Pascual Duarte* en su primera edición.

sobre C. J. C. más asequibles por entonces —nombre repetido de sus progenitores, legionario en la guerra civil, tuberculoso algún tiempo, español de nación en Galicia, pero con ascendencias italiana e inglesa:

Este celta que coge por el filo
el cuchillo del verbo y bien lo doma,
padre y muy señor mío del idioma,
vástago de Camila y de Camilo,

usa para sus prosas el pistilo
de una flor, una pluma de paloma;
combate golpe a golpe, broma a broma,
por la legión, la letra o el bacilo.

Nos dirá quién le pone mediasuelas,
las fechas de sus amonestaciones,
vida y milagros de sus cuatro abuelas.

Una Academia guarda sus riñones,
responden de su nombre dos novelas,
se disputan su sangre tres naciones.

Entre los textos primerizos que Cela ha relegado deliberadamente al olvido, pero que será permitido recordar al investigador, figura el capítulo décimo de la novela colectiva *Nueve millones* que compusieron dieciocho personas (no todas ellas cultivadoras habituales del género), publicó la editorial Afrodisio Aguado (25) y ofreció en adaptación radiofónica de Francisco Garzón el cuadro de actores de Radio Madrid. Lo escrito por nuestro autor no llega a ocho páginas (es una de las aportaciones menos extensas) y en su brevedad adopta, al igual que alguna otra colaboración, la forma dialogada; es sólo un capítulo de tránsito sin mayor novedad en cuanto a personajes y marcha de la trama. Simple trabajo de encargo que como tal fue aceptado y realizado.

Unico representante de lo que a la altura de 1944 denominaríamos narrativa joven y nueva, Cela fue incluido en el equipo ocasional de *Nueve millones* junto a escritores ya prestigiosos como Concha Espina o los promocionistas del «Cuento Semanal», Martínez Olmedilla y José Francés, el modernista Emilio Carrere y las novelistas «rosa» Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra. Pero no sólo a la hora de las

(25) Al texto de la novela precede una semblanza biobibliográfica, ilustrada con la fotografía del interesado, de todos y cada uno de los autores; en la de CJC puede leerse el párrafo siguiente: «Novelista que maneja el verbo y la sintaxis con garbo y maestría, hombre enamorado del idioma y del bien decir, consigue en sus obras un grado de madurez realmente insospechado.»

colaboraciones colectivas se tenía presente el nombre de C. J. C., aunque pueda extrañarnos como decisión prematura a la hora de antologizar se contaba ya con nuestro autor. Así lo prueban dos compilaciones aparecidas en 1944, a saber: *Novelistas españoles contemporáneos,* formada por «Juan del Arco» (seudónimo de Francisco Mota), donde Cela ofrece sendas autobiografías —«escribir es la única ocupación que me distrae y me hace olvidar el nada divertido drama del cotidiano existir»— y *Estética,* en la que se declara afecto al realismo en cuanto la novela no es para él sino «reflejo de la realidad, de la hermosa o sucia realidad» (26). La profesora de la Universidad de Madrid Josefina Romo preparó la antología *Cuentistas españoles de hoy* con el objeto de reaccionar contra un tópico lleno de mentira y usado frecuentemente: «la pretendida decadencia del género en España» tras su brillante cultivo por los realistas decimonónicos y los noventaiochistas. Señala la antóloga hasta tres promociones de cuentistas coexistentes en la actualidad: los mayores —Azorín, Concha Espina, W. Fernández Flórez—, los entrados ya en la madurez —como Tomás Borrás, Ramón Ledesma Miranda o Samuel Ros—, los recién llegados o «esperanzada vanguardia de juventud y talento», en la que es incluido Cela junto a otros trece nombres (27). *A la sombra de la colegiata,* subtitulado ahora «cuento de Navidad», es la muestra de C. J. C. ofrecida por Josefina Romo en las páginas 75-81 de su compilación, en la que prepondera una cierta huella ramoniana y acusa a veces su presencia el tremendismo por entonces en boga.

El año 1945 supone en la bibliografía de nuestro autor actividad por el estilo de la que acabamos de recontar para 1944. Veamos los hechos que así lo prueban.

Correspondiendo al día 11 de marzo de 1945, y dentro de la política cultural de Juan Aparicio, salió el número 1 de *Fantasía,* «semanario de la invención literaria» hasta el 2 de septiembre (núm. 26) y «quincenario...» desde el número 27 al 38 y último: 6 de enero de 1946. A ilustrar prácticamente esa fantasía «creadora, constructora, germinativa y fecundante» que necesitaba la España de posguerra contribu-

---

(26) Esta antología (impresa por Editorial Aldeoca, Madrid-Burgos) ofrece, junto a los textos elegidos (que a veces son cuentos y no fragmentos de novelas), una biografía y una autonoticia estética de cada uno de los autores y su fotografía. Van 23 novelistas: desde los del 98 a los que acaban de salir (Cela, Villalonga, Pedro Alvarez). Siguen dos apéndices: 1) cronología de la novela española de 1893 a 1943; 2) copiosa y selecta bibliografía general.

(27) *Cuentistas españoles de hoy,* selección y prólogo de... (Madrid, Editorial Febo, 1944). Veintinueve cuentos de otros tantos autores, ordenados alfabéticamente. La lista de esa «esperanzada vanguardia» la integran Emiliano Aguado, «Isabel de Ambía», Julián Ayesta, CJC, Carmen Conde, Eusebio García Luengo, Julia Maura, Marichu de la Mora, Salvador Pérez Valiente, José María Sánchez Silva, Eugenia Serrano, José Suárez Carreño, Francisco Valle de Juan y «Tristán Yuste».

yeron dramaturgos, guionistas cinematográficos, poetas y narradores muy diversos en edad, temas y estética: desde Azorín, Gerardo Diego, Pemán, Jardiel Poncela o Casona hasta Samuel Roa, Leopoldo Panero, Crémer, Eugenio de Nora o José Luis Cano. C. J. C. fue uno de sus colaboradores y lo hizo en dos ocasiones, cultivando géneros distintos: la narración *El bonito crimen del carabinero* (28), breve historia criminosa como de romance de ciego, dedicada a Pedro de Lorenzo y con dibujos de Luisa Butler (núm. 12, 27-V), y los versos de *El monasterio y las palabras (Antología censurada) (1935-1941),* ingenioso divertimiento donde a veces resucita burlescamente la guitarrada modernista que dijo Unamuno y otras, como el poema «El escarmentado», son ejemplo de campoamorismo vergonzante (núm. 33, 28-X) (29). En las más notorias revistas poéticas de aquel momento aparece nuestro autor firmando poemas; así en *Garcilaso,* números 25 y 32, salieron «La risa de Dios» (30) y «Como los muertos», respectivamente, y en el número 12 de *Espadaña,* en su primera página (que coincide con la cubierta), bajo el título y flanqueado por un dibujo de la hierba tifácea epónima va «Es ya hora», poema avisador de extraños males que ya suceden o que resultan inminentes —«(...) los niños presuntuosos asesinan tímidas ancianas (...)».

Tres libros de Cela muy distintos entre sí vieron la luz en 1945. Las colaboraciones periodísticas en *Arriba, Sí, Ya, El Español, Santo y Seña,* etc., se agrupan en el volumen *Mesa revuelta,* dedicado «a la memoria de Federico Izquierdo Luque», periodista y amigo fallecido en plena juventud. Un retrato de Cela pintado al óleo por Luis Mosquera; unas palabras de Carlos María Rodríguez de Valcárcel presentando como jefe nacional del Sindicato Español Universitario la colección «Sagitario», que se integraba en las Ediciones de los Estudiantes Españoles (31), iniciada con este libro, y un «Pórtico» en verso de García

---

(28) Encabeza el volumen titulado *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones* (Barcelona, Janés, 1947), integrado posteriormente en la recopilación *Nuevo retablo de don Cristobita.*

(29) En el número 16 (24-VI-1945) de *Fantasía,* pp. 24-46, se inserta, ilustrada por Suárez del Arbol, *El famoso Diniz Soares,* novela de José Figueroa d'Oliveira, especie de Pascual Duarte portugués que su autor dedica (Madrid, 1944) a «CJC, con mi admiración y mi agradecimiento».

(30) «(...) es uno de los mejores poemas escritos por Cela, al menos para mí. En él se reafirma la visión pesimista del mundo y de los hombres», escribió Leopoldo de Luis (página 215 de *La poesía aprendida (Poetas españoles contemporáneos),* I. Valencia, Editorial Bello, 1975).

(31) El objetivo perseguido por las Ediciones de los Estudiantes Españoles, que patrocinaba la Jefatura Nacional del Sindicato Español Universitario, a través de la colección «Sagitario», era el de «ofrecer al público español e hispanoamericano las muestras fehacientes de nuestra generación (...) dialéctica y combativa», esto es, «un puñado de nombres que (...) brillan con fulgor propio en la política, en la cátedra, en el foro, en la literatura». Tras el libro inaugural de Cela vinieron títulos del escritor argentino Ignacio Anzoátegui —*Tres en-*

Nieto proceden a la recopilación: artículos de asunto literario, de crítica pictórica, meras divagaciones otros, breves apuntaciones narrativas algunos. La impresión de lectura formulada por M.(anuel) M.(uñoz) C.(ortés) en un dominical de *Arriba* resulta desfavorable: la publicación de *Mesa...* «me parece sencillamente un error», pues algunos de los artículos «no son ni republicables y pudiéramos decir que ni debían haber sido publicados nunca»; la amistad y la estimación de Muñoz Cortés hacia C. J. C. le llevan a desear públicamente «que no se nos pierda presentando trabajos poco serios, nada importantes (...)».

Ediciones del Zodíaco, que radicaba en Barcelona, publicó libros muy primorosamente presentados y fruto de exigente selección, como el *Erasmo,* de Huizinga (1946); entre ellos figura el poemario de Cela, *Pisando la dudosa luz del día,* subtitulado «poemas de una adolescencia cruel», con prólogo de Leopoldo Panero, para quien el libro resultaba «aparentemente anacrónico», lo que se entiende sin dificultad, ya que las aguas de la poesía española marchaban entonces, si no de modo unánime, sí mayoritariamente por cauces bien distintos al surrealista (32).

Los cuentos reunidos en el libro *Esas nubes que pasan...* (33) son los que habían ido apareciendo años atrás. Todos ellos van dedicados, componiéndose así un censo de queridos amigos y jóvenes colegas como lo eran José María Sánchez Silva —importante redactor de *Arriba* y director del suplemento *Sí,* galardonado autor de cuentos—, Alfredo Marquerie —crítico teatral de *ABC,* en cuyas columnas vapuleaba las comedias de Adolfo Torrado, tan aplaudidas por el público—, Samuel Ros —fallecido antes de la aparición del libro, premio nacional de literatura por una serie de cuentos inédita, *Con el alma aparte*—, Julio Angulo —reciente autor del tomo de relatos *De dos a cuatro*—, Federico Izquierdo Luque y José María de Vega, conjuntamente —ambos redactores del semanario *Juventud* y nombres muy de primera fila en el periodismo joven—, José Vicente Puente —novelista de éxito con *Viudas blancas* y *Una chica topolino,* autor de una adaptación de *Fausto* estrenada en 1943 en el teatro Español de Madrid—, Manuel

---

sayos españoles—, residente entre nosotros; Alberto Crespo —*De las memorias de un combatiente sentimental*—, joven periodista muy vinculado a revistas seuístas como *Haz* y *Juventud;* Manuel Pombo Angulo —*La juventud no vuelve,* una de las contadas novelas españolas relativas a la segunda guerra mundial—; Pedro García Suárez —*Legión 1936,* bronco y tosco relato guerrero—, nacido en 1919 y desaparecido de la escena literaria española antes de que publicara su anunciada novela *El hijo de Saturno.* La colección «Sagitario» tuvo breve existencia y, a lo que creo, su difusión fue más bien escasa.

(32) *Vid.* pp. 210-216 del libro de Leopoldo de Luis citado en nuestra nota 30.

(33) Editado por Afrodisio Aguado, núm. 11 de la colección «Más allá», serie «Literatura».

Muñoz Cortés —el crítico de *Arriba* no siempre conforme con los libros de su amigo— y Eduardo Llosent y Marañón —fundador y codirector de la revista *Santo y Seña,* director del Museo de Arte Moderno— (34). Eugenio Suárez, uno entre los varios comentadores que tuvo inmediatamente *Esas nubes que pasan...*, hablaba (35) de lo insatisfactorio de la anécdota de estos relatos, pues su autor «nos hace esperar un poco más de la entraña temática» y el lector esperará en vano y «no nos enfadamos» si al término de la historia «nos encontramos con que el alma del ovillo es una bolita de papel en blanco». C. J. C., que consigue «rasgos de extraordinario humorismo», que escribe «párrafos de tremenda ternura», parece tener mucha prisa en deshacerse de sus personajes y los mata en seguida y sin piedad: «echa mano de la tisis, del hacha, del mal parto, de lo que sea» (36).

Exagerando no demasiado podría decirse que a la altura cronológica y estética de 1945 Cela era ya un recientísimo clásico de nuestra narrativa. Cuando en abril de ese año el catedrático universitario Angel Valbuena Prat ejemplifica desde su residencia murciana acerca del tempo lento en la novela española última (37), repara en *Pabellón de reposo* y elogia esta novela diciendo que es un «bello, interesante y torturado ejemplo» de ese modo de conducir la acción, más cerca de Tomás Mann que de Proust, «¡qué encanto doliente en las jóvenes que viven un romanticismo dolido e imposible de recuerdos, en los hombres de negocios, a los que se (les) olvida el temblor de cifras y actividades ante la suave presencia de una muerte que les atraviesa de intimidad, qué ansias de vivir, de gozar o soñar, o qué reductos místicos para las almas buenas en agonía! Sin más acción que los deseos y los sueños, con diversos personajes y reacciones, este libro se empaña de nostalgia lírica gallega entre sangre, dolor y tortura». Pedro de Lorenzo firmaba un breve artículo, «Donde se habla de tres novelas de un mismo autor», dedicado al elogio de la novelística de Cela, autor dotado de enorme poder narrativo y capaz de «desenvolver un mismo mundo crudo y elemental en tres relatos desbordantes de fan-

---

(34) *Esas nubes que pasan...* desapareció como tal libro después de la segunda edición (1953), para integrarse a partir de 1957 en *Nuevo retablo de don Cristobita.*

Estas dedicatorias también desaparecieron de acuerdo con el deseo del autor: «Desecho todas las dedicatorias ocasionales porque el tiempo se encargó de hacerme ver la provisionalidad de algunas, tampoco demasiadas; como no debo hacer distingos entre quienes se las siguen mereciendo o no, las borro todas» (nota 3, p. 24, tomo I, *O. C.).*

(35) Reseña en un número de *Juventud* correspondiente al otoño de 1945.

(36) Uno de estos cuentos, *Marcelo Brito,* fue incluido por Federico Carlos Sainz de Robles en la antología *Cuentistas españoles del siglo XX* (Madrid, Aguilar, núm. 126 de la colección «Crisol», 1945).

(37) «El "tempo lento" y otras formas de novela actual», artículo en *La Línea,* Murcia, 8-IV-1945.

tasía, apretados de acción (...)»; nuncio además, con Pedro Alvarez y Gonzalo Torrente Ballester, de «los albores de una primera novelística española con vigencia universal» (38). Deseo recordar, finalmente, lo que constituye la avanzadilla bibliográfica de un tema —la novela española de posguerra— después abundantemente tratado y largamente debatido; aludo a mi folleto, primerizo trabajo de estudiante universitario, *Novelistas españoles de hoy* que, si impreso en 1945, abarca sólo hasta el otoño del año anterior, tiempo de su composición. A vuelta de mucha erudición menuda y de primera mano, tras mencionar, ordenar y valorar libros y autores, llegado el momento de señalar nombres más relevantes en el conjunto, éstos son los cinco siguientes: Zunzunegui, García Serrano, Pedro Alvarez, Miguel Villalonga y CJC; Cela sobre todos ellos: casi cuatro páginas en un total de treinta y dos, más entusiasmo en la crítica y este remate: «(...) ya casi autor de moda, en posesión ya de anecdotario (...), una bien dispuesta propaganda le sirve fielmente» (39).

VI. 1946, FINAL DEL SEPTENIO

Diríase que 1946 fue en la historia de la literatura española de posguerra un año de signo funeral, y quien como Juan Aparicio era a un tiempo animador y contemplador de aquella actividad testificaría así (40): «—Entonces, ¿hay una coincidencia entre la muerte de Villalonga, el óbito de *Garcilaso*, el silencio de *El silencioso*, la retirada del Desmemoriado, la tetriquez del Gijón y la transformación de *La Estafeta Literaria* y de *Fantasía* en esas lápidas sepulcrales, que son las magnas páginas de *El Español*, donde se han refugiado bajo el epígrafe que parece el epitafio de "Aquí yacen"?— En efecto, parece ser que existe una coincidencia. —¿No viviremos literariamente en un *in pace?*— Pues, mientras tanto, descansemos en paz.» Es cierto que entre marzo de 1945 (núm. 53 y enero de 1947 (núm. 54) estuvo sin aparecer la revista *Escorial;* y que la revista *Garcilaso*, tribuna de la llamada «Juventud creadora», dio fin en mayo de 1946 con su número doble 35-36; y que *La Estafeta Literaria* sacó su número 40 y final coincidiendo con enero de 1946; y que *Fantasía* (núm. 38 y último:

---

(38) Pp. 63-67, núm. 1, IV-1945, de la revista barcelonesa *Leonardo*. Con idéntico tema —las tres primeras novelas de nuestro autor— escribiría Pablo Cabañas el estudio «CJC, novelista» *(Cuadernos de Literatura*, Madrid, 11, 1947, pp. 87-114).

(39) Hacia 1943-1944 debió de redactar Manuel Muñoz Cortés su colaboración «La novela española en la actualidad» para el volumen colectivo *El rostro de España* (Madrid, Editora Nacional, 1947), en cuyo segundo tomo ocupa 66 páginas, dedicándose a la obra de Cela extensa y elogiosa mención.

(40) Núm. 190: 15-VI-1946, de *El Español*, p. 3.

6-I-1946) dejó pendientes de publicación una tragedia de Mariano Tomás *(La quinta mujer de Barba Azul)*, un poemario castellano de Luis Pimentel *(Barco sin luces)*, una novela extensa de R. González Castell *(Cuando la cuarta de Apolo)*, un puñado de cuentos y el guión cinematográfico de J. López Clemente, *La vida comienza de nuevo.* 1946 trajo también la desaparición de *Vértice*, que había salido como revista de FE y de las JONS, en abril de 1937, el mes de la Unificación, e importó lo suyo —certamen de 1938, suplemento «La novela de *Vértice*»— en el inicio de la narrativa española de posguerra. Había desaparecido ya *Arte y letras*, heredera de *Santo y Seña*, e iba a desaparecer no tardando, con 1947, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, revista del Consejo Superior de Investigaciones Científicas dirigida por el catedrático universitario Joaquín de Entrambasaguas y atenta a la marcha de nuestra penúltima y última literatura. Precisamente una de las colaboraciones de Cela en *Arriba* durante 1946 sería su elegía por *Garcilaso* (41): «Ha muerto —entre el dolor honesto de las gentes de bien, que también las hay, y la turbia, venenosa sonrisa de las gentes de hiel y el amargor— una revista literaria que se llamaba, lector amigo, *Garcilaso* (...)», y, tras la noticia y el repaso sucinto a lo que supuso tal revista, la vergüenza y el dolor: «Un poco de vergüenza, sí, y un dolor inmenso da el asistir, impasiblemente, atado de pies y manos y bolsa, a la muerte de lo que —¡por tantas causas, Señor!— no debiera haber muerto jamás.»

En tanto iban saliendo a luz todas las cosas que hemos visto salir luego de *La familia de Pascual Duarte*, C. J. C. preparaba *La colmena*, cuya primera versión, que no fue la definitiva y publicada, presentó a la censura el día 7 de enero de 1946, con el resultado negativo que he relatado en otra ocasión (42).

Si hasta ahora nuestro escritor había sido incluido en algunas antologías narrativas, en 1946, ampliadas su nombradía y obra, lo será también en antologías de la poesía española. Son dos las que vieron la luz este año, a saber: *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, preparada por César González Ruano, quien inserta el poema «Tránsito adónico» (43), e *Historia y antología de la poesía castellana (del siglo XII al XX)*, cuyo colector, Federico Carlos Sainz de Robles, se mostró más generoso y dedicó a la poesía de Cela cinco páginas con un total de seis poemas (44).

---

(41) «Ha muerto una revista de poesía» *(Arriba*, Madrid, 31-V-1946).

(42) Pp. 105-106 de *Novela española...*

(43) Publicado en Barcelona por Gustavo Gili, *Tránsito...*, ocupa la p. 787.

(44) Publicada en Madrid por Aguilar, los poemas de Cela —«Es ya la hora», «Llegada del agua», «El lagarto del miedo», «Oración del solitario», «Inventario de la oscuridad» y «Tránsito adónico»— ocupan las pp. 1615-1619.

Habían comenzado ya las traducciones y al italiano se habían vertido muy tempranamente —1944— *La familia...* y un par de cuentos, éstos a cargo de Ettore de Zuani que dirigía en Madrid el Instituto de Cultura Italiana. Estaba bien próxima la aparición —1947, enero— de *Pascual Duarte's Family*, la versión inglesa debida a John Marks.

VII.

Minuciosa y documentadamente, si bien con uso no exhaustivo de noticias, hemos seguido la bibliografía «de» y «sobre» C. J. C. durante el septenio 1940-1946, años decisivos o clave para nuestro autor. Desde la modesta y desapercibida comparecencia de 1940 —en *Laureados de España*— y 1941 —amigos que le valen para poder publicar algunos cuentos— hasta el éxito de *La familia de Pascual Duarte* (1942); desde aquí hasta las primeras traducciones, las entrevistas, las reseñas, las menciones, la inclusión en antologías van sólo unos pocos años, pero mucho tesonero empeño y un indesmayable amor a la profesión literaria.

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO

Conde de Toreno, 4, 9.º
OVIEDO

CAMILO JOSE CELA: LA CONCIENCIA LITERARIA DE SU SOCIEDAD

Cuarenta años... y más de conciencia, camino a medio siglo de tormenta espiritual para su sociedad, la pluma de Camilo José Cela no conoce descanso. Es ella un látigo en moción perpetua. Poesía, novelas, libros de viaje, ensayos, ópera, diccionarios, etc., todo se convierte en artístico auto de fe. En sus llamas arde la sociedad. Quien se acerca se quema. Y a veces ni hay que estar muy cerca; hasta de lejos hiere el fuego esperpéntico. El arte de Cela va en busca de aventuras por cuevas y senderos espirituales. Pero no siempre es amarga la confrontación. ¡Cuántas veces no resultan más que lides absurdas! ¿Qué se va a hacer si la vida misma raras veces revela nobleza de espíritu? La dignidad humana no se mide con metros, sino con pulgadas. La heroicidad equivale a «veintidós pesetas»; el calor humano, amor o compasión, se siente en el cementerio o en un prostíbulo. Se derrama sangre para sentirse uno vivo; la sangre derramada une a los combatientes. Víctimas y criminales, todos son uno. Si la guerra estalla sin sentido, las pasiones humanas explotan como bombas en un campo de batalla oscuro y silencioso.

Desde el comienzo de su carrera como escritor, desde 1936 cuando se da a conocer *Pisando la dudosa luz del día*, colección de versos que expresan el caos espiritual de la sangre derramada en las trincheras, Cela ha intentado captar la conciencia moral de su sociedad. El juego literario de Cela consiste en hacer palpar las míticas proezas guerreras dentro del plano inmediato experimental de un joven cabo o soldado raso. Aquí no hay ideología que valga; el disfraz de patriotismo o bellos principios no vale. Aquí sólo hay sangre, hambre y desesperación. Apenas se alumbra el día. Bien dudosa es su luz. Más clara es *la sangre;* más brillante aparece *la muerte.*

Ya en los versos juveniles de Cela se va marcando el camino feroz: el viaje penetrará en los recintos de una conciencia social manchada, pero no compungida. El ánimo del autor consistirá en punzar, en hacer remorder esa conciencia que vive en una somno-

lencia lejana, casi olvidada. Al joven Cela le asombra la falta de remordimiento. Presiente él que

No encuentro piedra en que apoyar mis muslos
Y me duelen los ojos de tanto sostenerlos.
El huracán me avisa que de la negra cima
Ha de bajar un trébol a clavarse en mi pecho... (1).

Y en su *Oración del solitario* nos expresa su capacidad de sufrir hasta por las piedras: «Bien sabe Dios que yo siento doler las piedras.» La muerte es su *gozo;* la vida no más destruye: «Que el morirse es un gozo y el despertar un sin igual destrozo» (2).

Serán sus escritos juveniles; su poesía, labor literaria de un joven soldado, hasta será algo hiperbólica. Pero indiscutiblemente fijarán sus primeros escritos el rumbo artístico de Camilo José Cela como creador de realidades literarias en novelas, en libros de viajes, en ensayos, en ópera, y aun en su visión política del mundo en torno a él. Hasta hace poco yacía la poesía celiana, si no ignorada, desprestigiada como ejercicio tradicional de un practicante de versos. El caso es que no sólo merece atención su poesía como punto de partida para el resto de su obra, sino que también es digna de leerse y releerse por su valor intrínseco.

Si es que la poesía de Cela brota de las sangrientas trincheras españolas durante el horrendo período de 1936 a 1939, en cierta medida no menos desgarradora es su prosa, ni menos cruel el período de la posguerra (3). Las novelas y libros de viaje seguirán explotando la conciencia de un pueblo; harán retumbar la culpabilidad exiliada dentro del marasmo cerebral de una sociedad azotada por hambre y odio, cargada de rencor, por otros países abandonada. Los años de la posguerra son años de una virtual letargia que se aproxima a la desesperación. Sólo un tremendo trueno logrará invadir el mal de ánimo. Y en forma de novela, *La familia de Pascual Duarte* se convierte en la punzante fuerza que avivará el dolor del vivir. Precisamente de tal dolor, de nuestra agonía existencial, arranca la conciencia.

Desde 1942, desde que aparece Pascual Duarte como reflejo dinámico de su sociedad, se reconoce a Cela como despertador, bruscamente resonante, de su sociedad. Cela, hombre de carne y hueso,

---

(1) Camilo José Cela: *Pisando la dudosa luz del día* (edición El Bardo), Editorial Lumen, Barcelona, 1975, p. 25.

(2) *Ibíd.*, p. 33.

(3) *Ibíd.* Introducción de José Batlló: «... no toda la poesía de la posguerra (decimos primera no porque haya habido una segunda, sino porque todavía dura)...».

podrá llegar a congraciarse con sus coetáneos; Cela, artista, seguirá siendo «una voz estridente en el desierto». Como despertador de conciencia su destino está marcado, por lo menos dentro de un marco vital dado, o sea, dentro de los años que nos acosan mientras vivimos. Quizás algún día, cuando se le haga menos caso a la clasificación de obras con lemas estáticos —lo del *tremendismo* ya es obsesivo—; quizás algún día, cuando llegue a comprenderse la primera novela de Camilo José Cela como la aventura única de un *héroe,* quien en su disonancia cuaja con sus circunstancias, entonces será posible que se pueda apreciar la búsqueda, la hiriente búsqueda de un autor que siente las llagas de su patria como si fueran las suyas propias. Aunque no tan amarga como la de Larra, ni tan humorísticamente irónica como la de Galdós, la prosa de Cela, tanto como la en sus dos precursores, en su primer plano literario, enfoca como protagonista a su patria.

La familia de Pascual Duarte, entiéndase bien, en el sentido espiritual más profundo, es una obra patriótica. Aquí el novelista no iza la bandera de un partido, sino la de un pueblo entero. Y no la iza en triunfo político, sino en sufrimiento humano. (Patriotismo significa amor a la patria, y amor no es adulación.) La agonía sin rumbo, el caos vital, se capta temáticamente en la persona del primer protagonista literario de la posguerra, quien es tanto víctima como reo. Las andanzas de Pascual Duarte no pueden medirse con las antiguas simplistas varas del bien y del mal; para el ambiente de Pascual aquellos valores están fuera de lugar. En suspenso está la tradición; un vacío espiritual invade las comarcas humanas. Y la *familia,* palabra clave, anda desperdiciada. El calor de madre aparece contaminado y hasta hiede:

> ¡Nada hiede tanto ni tan mal como la lepra que lo malo pasado deja por la conciencia, como el dolor de no salir del mal pudriéndonos ese osario de esperanzas muertas, al poco de nacer, que —¡desde hace tanto tiempo ya— nuestra triste vida es!... (4).

Sin duda, todo lo aplicable a un pueblo, refleja en último término una visión universal. Sin embargo, hay que insistir en que el enfoque inmediato del artista parte de su mundo en torno a él. Claro está que Pascual Duarte expresa las cualidades humanas de un hombre que experimenta las redes de un vivir caóticamente angustioso sea en un país u otro, pero esencialmente ante todo —y antes de que sea uni-

(4) Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte,* 5.ª edición, Destino, Barcelona, 1951, páginas 208-29.

versal— es nuestro Pascual, español por los cuatro costados, inescapablemente español de un tiempo y un espacio dados.

Lo época en que vive Pascual se caracteriza por un abandono de valores. Si los tradicionales ya no existen, tampoco hay nuevos para reemplazarlos. La falta de juicio, la ausencia de sentimientos, la grotesca ruptura entre madre e hijo, todas estas condiciones humanas comprenden el mundo de nuestro *héroe*. Y no es que se trate de causa y efecto; no es que sea el ambiente la fuerza determinante de las acciones de Pascual. No, Pascual existe entretejido con el mundo en torno a él; Pascual es su «yo y sus circunstancias». Lo más horrendo del caso es que tanto el «yo» como las circunstancias carecen de compunción; el «yo» está falto de conciencia.

Más de tres décadas después del momento en que se escribieran las graves palabras de Gregorio Marañón en torno a *La familia de Pascual Duarte,* habría que rendirle homenaje, más cada día, al acierto intuitivo del sabio médico. El prólogo de Marañón es una joya literaria. Como crítica creadora de la obra celiana no tiene igual.

> ... Pascual Duarte es una buena persona y que su tragedia es —y por eso es tragedia sobrehumana— la de un infeliz que casi no tiene más remedio que ser, una vez y otra, criminal; cuando pudiera haber sido, con el mismo barro de que está hecho, el vecino más honrado de su lugar extremeño. Lo que da aspecto de truculencia a este relato, y esto sí es puro truco si bien legítimo y bien logrado, es el artificio con que el autor nos distrae para que no reparemos en que Duarte es mejor persona que sus víctimas y que sus arrebatos criminosos representan una suerte de abstracta y bárbara pero innegable justicia (5).

El ánimo del autor, entonces, no consiste en hacer rebajar a su protagonista, o al pueblo que pueda reflejar, sino más bien poner de relieve las limitaciones humanas dentro de un mundo de escombros, en el cual apenas quedan las fábricas espirituales de antaño. Recuérdese que en la novela hay poco recuerdo; Pascual vive sin más historia que la de su propia vida. Cuando rompe con la madre, cuando comete el horrendo crimen, ya «puede respirar». La historia estorba; su origen arrolla la insensible existencia, y el pasado no más que refleja el esperpento de su existencia individual. La muerte de la madre es indispensable; lo reclama la sangre. Y en *La familia de Pascual Duarte,* ¿qué es la sangre sino vida?

Camilo José Cela no cesa en su empeño de hacer resaltar la conciencia de su sociedad. Pero en los escritos que siguen a la inol-

(5) *Ibíd.,* prólogo, p. 38.

vidable familia de la posguerra se suaviza el estilo, la sinfonía humana obtiene un ritmo más variado En *La colmena* (1951), por ejemplo, se nos revela una visión bastante benigna de un mundo todavía falto de conciencia social. Si la crueldad abunda, no se apodera de su ambiente por completo. El movimiento vital no se expresa herméticamente. Se cuela la ternura e inesperadamente se sobrepone; recalcará con tal fuerza, que quedará grabada como el sentimiento más trascendente de toda la novela. En *La colmena* rige el amor; los paneles que se forman los recordamos por su miel más bien que por su hiel. La busca de conciencia en esta novela se ablanda, pero no se debilita. Sigue el autor tan preocupado y hasta angustiado como antes, pero el enfoque está penetrado de un sentido de humor que antes no existía. El humor modifica su misión.

Con la creación de *La colmena*, Cela se muestra digno heredero de Galdós. La novela de Cela repite a su manera la labor artística que lleva a cabo Benito Pérez Galdós con su *Fortunata y Jacinta*. En ambos casos se recrea brillantemente la vida madrileña dentro de una época específica. Galdós hace relucir la vida familiar de la burguesía; Cela pinta a media luz la cotidiana existencia de una sociedad que vive en virtual olvido de su propia categoría, casi inconsciente de su realidad y trágicamente —y esto último, lo más horrendo— incapaz de soñar con un porvenir feliz. Tan disparatado es el movimiento vital, que apenas caben ilusiones. El hambre no deja respirar. La lucha por la vida es interminable. Pero aún así, queda un vestigio de heroísmo humano. Sea compasión, sea puro egoísmo, la persona a veces se compenetra y logra sentir la tragedia del prójimo como si fuera la suya misma. Se palpa la vida ajena, y de tal sentir se nutre la conciencia.

La proyección artística de *La colmena* descansa sobre fragmentos de vidas inexorablemente interrumpidas, pero siempre relacionados con otras existencias. En *La familia de Pascual Duarte*, el protagonista se encuentra *desligado;* Pascual necesita vivir alienado. Su forma de vida reclama enajenación. En el sentido cervantino podría decirse que la vida de Pascual Duarte es *impertinente*. Mientras que en *La colmena* se nos presenta una visión himenóptera de la humanidad en la que no se distinguen con claridad las existencias individuales, lo irreductiblemente patente es la sensación de conglutinación humana que se crea en torno a nosotros. Aquí, si no hay rumbo fijo, tampoco existe la enajenación. Aunque no más que como una y otra estrella fugaz, las vidas momentáneamente se compenetran. Y esa relación, ese leve despertar, aunque no siempre la arranque, por lo menos tira de la conciencia.

En *La colmena* hace el autor que los lectores se enfrenten bien directamente con la cuestión de conciencia. Aunque no lo parezca a primera vista, en *La familia de Pascual Duarte* la problemática ético-moral se entreteje con sutileza dentro de la narración; apenas se concreta el concepto de culpabilidad. En *La colmena*, en cambio, Cela nos obliga a mirarnos en el espejo que refleja nuestro oportunismo. Nos da duro.

> Don José habla siempre con mucha propiedad. Una vez, hace ya un par de años, poco después de terminarse la guerra civil, tuvo un altercado con el violinista. La gente, casi toda, aseguraba que la razón la tenía el violinista, pero don José llamó a la dueña y le dijo: «O echa usted a puntapiés a ese rojo irrespetuoso y sinvergüenza, o yo no vuelvo a pisar el local.» Doña Rosa, entonces, puso al violinista en la calle y ya no se volvió a saber más de él. Los clientes, que antes daban la razón al violinista, empezaron a cambiar de opinión y al final ya decían que doña Rosa había hecho muy bien, que era necesario sentar mano dura y hacer un escarmiento. «Con estos desplantes, ¡cualquiera sabe adónde iríamos a parar!» Los clientes, para decir esto, adoptaban un aire serio, ecuánime, un poco vergonzante. «Si no hay disciplina, no hay manera de hacer nada bueno, nada que merezca la pena», se oía decir por las mesas (6).

Y como si esto no bastara para hacer remorder la conciencia, Cela insiste aún más en establecer una directa relación entre los sicofantes y el crimen. En cierta medida, el autor está haciendo una apelación, está pidiendo que nos demos cuenta de nuestros agravios, que pensemos en las posibles consecuencias.

> La gente es cobista por estupidez y, a veces, sonríen aunque en el fondo de su alma sientan una repugnancia inmensa, una repugnancia que casi no puedan contener. Por coba se puede llegar hasta el asesinato; seguramente que ha habido más de un crimen que se haya hecho por quedar bien, por dar coba a alguien (7).

La colmena no es un libro de advertencias, ni mucho menos. El aspecto positivo, la expresión de vidas fragmentariamente heroicas afecta mucho más que los malos ejemplos. Son los actos de heroicidad, por leves o insignificantes que parezcan, los que nos impresionan. Experimentamos la confrontación, el sacrificio, el amor al prójimo, para decirlo de una vez, como la más profunda realidad.

---

(6) Camilo José Cela: *La colmena*, Editorial Noguer, S. A., Barcelona, octubre de 1955, página 23.

(7) *Ibid.*, p. 24.

Penetrada de ironía, aún invadida de socarronería, aquí triunfa la caridad. El triunfo, claro está, no está en la narración —quizá nada termine bien—, sino en la experiencia de los sucesos. Lo que pasa es una calamidad; la vida, un desastre; pero la actitud hacia el destino íntimo personal alcanza a veces el plano de nobleza de espíritu. «No perdamos la perspectiva», como dicen las primeras palabras de *La colmena.* Nobleza, heroicidad, caridad, los conceptos tienen que medirse con varas de hogaño, no de antaño. En el mundo de *La colmena,* una pulgada equivale a una yarda.

Entre los que se destacan explosivamente como héroes o heroínas no hay nadie más rebelde que la sirvienta, Petrita. Ella lanza el desafío de la honra y cumple con su *deber,* deber que ella misma se impone. En realidad es el amor poético que siente por Martín Marco. Es el amor imposible de ser correspondido que la lleva a la altura de protagonista de su propio drama. Y todo se hace por veintidós pesetas. Por encima de la moral, la ética, la religión, Petrita se entrega a la conciencia del amor puro. Es un romanticismo desinteresado. El pobre protagonista, el ordinario Celestino, que así se llama el orador de perogrulladas, dueño de un bar, queda pasmado.

> —Oiga, ¿yo valgo veintidós pesetas?
> Celestino Ortiz no entendió la pregunta.
> —¿Eh?
> —Que si yo valgo veintidós pesetas.
> A Celestino Ortiz se le subió la sangre a la cabeza.
> —¡Tú vales un imperio!
> —¿Y veintidós pesetas?...
> —¿Y tú por qué haces esto por el señorito Martín?
> —Pues porque me da la gana y porque lo quiero más que a nada en el mundo; a todo el que lo quiera saber se lo digo, a mi novio el primero...
> —¿Y él te corresponde?
> —No le dejo (8).

Y con humor se punza la conciencia política. El orden se enfoca en un absurdo absoluto.

> ... el loro del segundo decía pecados.
> —Mira Roque, esto ya no se puede aguantar. Si ese loro no se corrige, yo lo denuncio.
> —Pero, hija, ¿tú te das cuenta del choteo que se iba a organizar en la Comisaría cuando te viesen llegar para denunciar a un loro? (9).

---

(8) *Ibíd.,* pp. 148-149.
(9) *Ibíd.,* p. 27.

El mundo de *La colmena* se contiene dentro de tres días del año 1943, tres días en que se desarrollan grandes números de vidas en marcha sin fin. La novela se experimenta en movimiento perpetuo; en realidad no termina. Su final podría ser su principio. El fluir de existencias constituye por sí una proyección de conciencia social; nadie existe en un vacío individual. Aun los que no llegan a palpar vidas ajenas, no se escapan del zumbido vital en torno a su mundo. La humanidad no tiene más remedio que sentir el sonido colectivo de vidas que se compenetran o sencillamente se rozan. En todo caso, las circunstancias materiales, por trágicas que sean, son incapaces de quitarles a los seres humanos la posibilidad de expresar nobleza de espíritu, bello altruismo digno de ser elevado a un plano poético. El hambre mata, pero no destruye. La represión política aprieta dolorosamente, pero no logra acabar con la risa socarrona del español. Y la risa en los tres días del año 1943 también es expresión heroica humana.

En sus libros de viaje, Camilo José Cela se introduce como personaje y prolocutor de pueblos que él explora por dentro y por fuera. Los viajes son tanto humanos como geográficos. La realidad trascendente sirve de escena para la expresión literaria imanente. Mucho después de habérsenos olvidado el carácter topográfico de cada región, recordamos la extensión vital de los personajes que figuran con Cela en su búsqueda impelente. La misión de Cela se personaliza. Su fervor lo convierte en peregrino, y su gran premio consiste en sentir la totalidad existencial de su prójimo, por extraña y remota que sea. Se vencen las lejanías, tanto en su distancia como en su forma de vida. La propincuidad humana sale ganando.

El primer libro de viaje de Cela, *Viaje a la Alcarria* (1948), todavía sigue dándonos la impresión de ser el más profundo acercamiento del escritor a un pueblo (10). El efecto que produce de ser un viaje espontáneo le da aire de natural lazo de simpatía. El escritor se integra con el mundo de la Alcarria y encuentra que la sinfonía humana estará desbaratada, pero no destruida para siempre. Se dan las manos los sobrevivientes. En situaciones de hambre, dentro de un ambiente desordenado, hasta lo absurdo se experimenta con compasión. En esta obra la actitud de simpatía que revela el ánimo del autor convierte las lágrimas en risas. Y hasta de sí mismo se ríe el autor, quien adquiere realidad literaria como el personaje Cela. Téngase en cuenta que aquí hay dos *Cela:* el autor y el personaje.

---

(10) El gran poeta Luis Felipe Vivanco, en un magnífico artículo, «Una tierra, un escritor, un libro, una edición», explica el impulso de viajar que siente Cela. *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 128-129.

Viaje a la Alcarria está falto de nihilismo. Hay horror, pero sólo existe por casualidad o «estupidez». Las vidas se afirman positivamente y no hay nadie que no sea digno de expresar su existencia con un «viva».

> Al cruzar por Auñón, las criadas van cantando lo de «Rosa de Madrid». Una, gorda, cachonda y descarada, grita: «¡Viva mi novio!» Las otras, que parecen más honestas, no gritan más que «¡Viva mi pueblo!», o «¡Viva yo!», que es una viva que nunca falta (11).

La conciencia social arranca de un sentido de identidad personal. Quien siente la intensidad de su propia existencia, encierra la posibilidad de sentir la del prójimo. En la Alcarria «el estómago es el barómetro del orden», pero no del espíritu. El dinamismo individual tiene como «barómetro» su propio *yo*, por absurdo que ese *yo* parezca. Por ejemplo, el personaje más auténticamente real en plano de protagonista no es Cela personaje, sino don Estanislao de Kostka Rodríguez y Rodríguez, alias «el Mierda».

Protagonista que infunde terror y causa risa al mismo tiempo, don Estanislao es magnífico ejemplo de héroe a *lo tremendo.* Es decir, don Estanislao sueña con lo que quisiera haber sido, y el sueño por sí es un acto de heroicidad que le proporciona su razón de ser. Si la conciencia social que busca Cela no puede crearse a base de terribles crímenes que dan la impresión de ser de *otro,* más éxito encuentra con la perversa risa.

> —¿Usted ha oído hablar del Virrey del Perú?
> —Sí, mucho.
> —Pues me dejó todos sus bienes. En el lecho de muerte llamó al notario y delante de él escribió en un papel: «Yo, don Jerónimo de Villegas y Martín, Virrey del Perú, lego todos mis bienes presentes y futuros a mi sobrino don Estanislao de Kostka Rodríguez y Rodríguez, alias «el Mierda». Me lo sé de memoria. El papelito está guardado en Roma porque yo ya estoy muy escarmentado, yo ya no me fío de nadie más que del Papa» (12).

La identidad de don Estanislao, buhonero único, abarca una complejidad inesperada. Lo admiramos por su sueño, aunque risa nos traiga, y lo compadecemos por su desgracia. En todo caso su existencia nos

(11) Camilo José Cela: *Viaje a la Alcarria,* Ediciones Destino, S. L., Barcelona, 1954, p. 197.
(12) *Ibíd.,* p. 110.

conmueve —tan parecida que es a la nuestra—. Si absurda es su vida, no menos aparece la nuestra.

La misión personal de Cela, o sea su destino como escritor, se manifiesta en todas sus obras. Cela no deja de ser jamás el surtidor de conciencia, trágico papel que le habrá hecho sufrir bastante. Más cómodo habría sido vender ilusiones, repartiendo disfraces ilusos. Pero Cela ni ha querido, ni ha podido ser «buhonero». Cela como historiador, Cela como novelista, Cela como lexicógrafo, ha servido de angustioso espejo para sus coetáneos. Ha luchado él en toda su labor, ha hecho todo lo posible por obligar a su sociedad a enfrentarse con su realidad existencial en todos los planos de vida. Y sus escritos, si perdonan, no olvidan. ¿Qué es *San Camilo 1936*, sino un vivo recuerdo de lo que otros habrán olvidado? Y *El diccionario secreto,* ¿por qué se nota el respingo cuando se menciona? ¡Los eruditos también claman por sus mitos! Cela, en cambio, no deja a nadie fuera de su intenso espejo que, bien visto, nos ilumina el horizonte.

El destino de Cela es algo parecido al de Galdós. Este ni por la generación del 98 fue apreciado. El patriotismo de un autor, un verdadero artista, encierra en sí una sublimidad espiritual bastante difícil de captar para quienes carezcan de sensibilidad literaria. En cierta medida, un surtidor de conciencia dentro de la literatura sólo puede aspirar que dentro de sus años de vida sea punzante profeta para una minoría selecta. ¡Hay que ver cómo se le rinde homenaje a Galdós hoy en día! Dondequiera que se conozca la literatura española hay *galdosistas. Celistas* todavía somos pocos. Pero ¡los años que le lleva el uno al otro! Paciencia y barajar. En un futuro, y ojalá sea el nuestro también, se reconocerá que la literatura de Camilo José Cela ha proporcionado forma y dignidad en una época en que andaba suspendida, casi destrozada.

El virtual vacío se llenó con dolor. Pero con los años se irá ablandando y nosotros en la lejanía reconoceremos que el homenaje que se le rinda a Camilo José Cela será bien merecido. Si áspera ha sido la llamada a nuestra conciencia, lúgubre eran las circunstancias. Si estridente ha sido su voz, bien nos sentó, más bien que una lejana melodía. Si rudo ha sido el despertar, más triste, pero mucho más triste, habría sido seguir dormidos.

ROBERT KIRSNER

University of Miami
Coral Gables, Florida (USA)

LA LECTURA DEL «VAGABUNDAJE» DE CELA EN LA EPOCA POSFRANQUISTA

1. ACLARACION METODOLOGICA

El libro de viaje se desarrolló con extraordinaria popularidad durante el período franquista, momento en que recibió su impulso sustentante y generador por parte de Camilo José Cela. Su éxito hace suponer que vino a llenar un número especial de necesidades tanto para escritores como para lectores, sobre todo al interesarse los habitantes de las ciudades en los problemas del campo y en la estética de la sociología provinciana. En este sentido, el *Viaje a la Alcarria* (1948) constituyó el primer y mejor esfuerzo por producir un documento lírico e informativo. Al leerla después de dos o más generaciones, el crítico vislumbra varios rasgos desacostumbrados sobre las relaciones entre literatura y dictadura. Propongo situar este «vagabundaje» dentro del marco de los temas sociales que dominaron la problemática afrontada por el régimen autoritario, entre ellos el juego dialéctico entre la urbanización y la vida rural.

Este procedimiento exige, sin embargo, una aclaración metodológica. Escribí *La novelística de Camilo José Cela* en 1959 (1) durante un período de formalismo crítico, en el que los problemas estéticos y estructurales planteados por la novela parecían ser más fundamentales que los políticos. Por lo tanto no me ocupé del libro de viaje. Mis lectores componían un grupo de personas menos preocupadas por la sociología literaria que por el fenómeno de la literatura en cuanto universo autónomo. La novela siempre había sido concebida como vehículo representativo de los problemas sociales relativos a la realidad histórica. Pero hacia 1950, y hasta comienzos de la década de los sesenta, la crítica angloamericana prefirió abordar problemas de tiempo y de arquitectura narrativa en vez de ocuparse de las preocupaciones historicosociales tan prevalecientes en los años setenta.

---

(1) Madrid, Gredos, 1963. La tercera edición, aumentada, aparecerá en 1978.

Aun así, la misma ficción de Cela estimuló un acercamiento formalista, intento que yo había modificado mediante el uso del análisis temático. Más aún, mi libro fue escrito antes de la «apertura» de mitad de los sesenta. La mayor parte de la producción literaria aparecida durante el apogeo de la censura franquista huyó de las realidades cotidianas de la vida española, y todo tipo de «poesía comprometida» o «crítica social» que existió y que pudo ser publicada cayó en generalidades vagas si se la compara con el análisis vigoroso que vino después. Todas estas circunstancias pasadas requieren ahora, veinte años más tarde, una revisión tanto en la obra de Cela como de la postura adoptada por el crítico.

Evidentemente, surgirán siempre nuevas interpretaciones, ya que la obra de Cela es rica en su textura y amplitud. Mas la psicología de la lectura cambia también a medida que las nuevas condiciones políticas y económicas configuran los intereses literarios. Por otra parte, las percepciones del lector varían de acuerdo con la llegada de nuevas generaciones, cuyos valores y preocupaciones ponen de relieve matices diferentes e incluso originales. Finalmente, la verdadera naturaleza de la crítica literaria sigue evolucionando, apropiándose métodos prácticos provenientes de otras disciplinas y generando ideas desde sus mismos presupuestos teóricos, ideas aplicables a la novela. Incluso durante la era franquista, y después de la aparición de mi libro, se ha desarrollado una bibliografía sustancial de los estudios sobre Cela que ha extendido y ampliado la red de cauces interpretativos ya delineados anteriormente. Lo que no podía existir antes de 1970, sin embargo, era una psicología del público lector afectado por los primeros signos de un franquismo decadente o, más bien, por las primeras sacudidas de la incipiente democracia española. Cualquier interpretación de Cela posterior a esa fecha, año que culminó con el proceso de Burgos y con la abierta disensión en el Ejército, habría sido sorprendentemente original al haber transparentado la creciente expectación de la sociedad española.

Por varias razones pongo de relieve la psicología del lector por encima de otros factores que afectan a las nuevas interpretaciones. En primer lugar, no todos los lectores y críticos de Cela serán españoles, a pesar de que sus novelas fueron originalmente escritas para ser leídas en español y por españoles. Una lectura, por lo tanto, que dé razón de la psicología social de los lectores españoles será relativamente más congruente, y especialmente después de 1970, que cualquier otro método crítico. ¿Congruente con qué? Con la búsqueda de interpretaciones innovadoras. Obviamente, un estudio formalista de *Pascual Duarte* o de *La colmena* escrito hoy

día será diferente e indudablemente mejor que el que escribí hace veinte años. Ausente en ambos, no obstante, es esa perspectiva temporal la que esclarece las causas de las distintas interpretaciones y la naturaleza de la misma riqueza de su textura. El hecho innegable consiste en que la novela es un componente concreto de la realidad social, un objeto real vivificado por seres humanos que responden a las palabras de acuerdo con la especificidad semántica de su momento histórico. Esta mutabilidad inevitable del entender nos lleva a la segunda razón por la que se prefieren interpretaciones que favorezcan la historia de lecturas textuales. La violencia que irrumpe en Pascual Duarte era entendida acertadamente en 1940 y en 1950 como primitivismo incomprensible o, a lo sumo, como afirmación filosófica de lo absurdo existencial expresado en términos estéticos. Por contraste, esa misma violencia, interpretada después de la desintegración del franquismo, aparece como el único medio de acción y autoliberación en una sociedad represiva. En la primera lectura, una distancia inmensa parece separar el mundo de Pascual del de la gente conmocionada por el golpe de la guerra civil. En la segunda, dados el silencio y la represión del período, una clase impotente manifiesta como puede su ira inexpresable. En el primer caso estamos ante la ficción del campesino aprisionado; en el segundo, ante la realidad política de campesinos y trabajadores encarcelados pero atenazados por una atmósfera de crímenes bastante distintos de los cometidos por Pascual. La primera lectura parte de un recurso narrativo que pone al alcance de un hombre condenado los medios literarios para describir sus actos criminales; la segunda reconoce que jamás han sido escritas muchas biografías auténticas y que quedaron definitivamente perdidas para los historiadores.

Incluso durante la dictadura, podrá argüirse, los lectores españoles podían entrever el significado político subyacente de *Pascual Duarte.* Tal vez haya sido así; mas esta conjetura no puede demostrarse. La única prueba disponible debe ser obtenida a través de las técnicas retrospectivas de la historia literaria, y a este respecto parece ser que las pocas recensiones y artículos españoles que estudiaron la novela de los años cuarenta y cincuenta dejaron de lado las explicaciones sociales y realistas. Pero, se pensará, si los críticos extranjeros pudieron percibir el significado político subyacente, ¿no fueron los españoles capaces de apreciarlo? La dificultad de proseguir este argumento reside en el hecho de que antes de 1960 apenas había aparecido algún sondeo analítico sobre *Pascual Duarte.* Incluso si encontráramos este tipo de análisis entre la crítica extranjera, su pespectiva política con respecto a la guerra civil estaría enfocada

de tal manera que no podría por menos que implicar automáticamente la idea de una «España fascista» en cada enjuiciamiento de los acontecimientos literarios. Por otro lado, los lectores españoles más perspicaces percibirían tales distinciones. Podrían citar, por ejemplo, la poesía de Dámaso Alonso y de Victoriano Crémer como contrastes obvios frente a *Pascual Duarte*, cuyas imágenes no evocaban las experiencias de la posguerra recogidas por estos poetas y que, por otro lado, carecían de firmes asociaciones con la aniquilación urbana, la destrucción rural y la desmoralización colectiva.

Mi objetivo, sin embargo, no consiste en defender una lectura particular de una novela, sino en poner de relieve en términos generales las diferencias evaluativas producidas por el mismo texto en diferentes momentos o etapas temporales. Un análisis social de la obra de Cela concebido durante la dictadura no puede coincidir con un análisis similar llevado a cabo durante la era posfranquista. Un estudio estrictamente «literario», planteado en cualquier momento, tiende a aminorar la importancia referencial del contexto histórico y su significación inmediata. La crítica formalista deja de lado los niveles puramente nacional y social de comprensión y trata de buscar, a su vez, un plano superior de significado duradero, conocido tradicionalmente como «universalidad». Por otra parte, los análisis críticos que dan cuenta de la psicología de la lectura permiten interpretaciones que se sitúan en relación con el clima intelectual y la circunstancia política. Más aún, tales acercamientos tienen en consideración la comprensión que tiene el *novelista* de su propio lenguaje, si no en cuanto lector (aunque él lee también libros y periódicos), sí como usuario de una lengua en un momento histórico determinado.

Una revaloración de las novelas de Cela debe partir, pues, de dos ejes de referencia. Uno es el constituido por el lenguaje narrativo empleado por el autor durante la dictadura franquista, sistema de significados construido a partir de un vocabulario compartido por ciudadanos españoles. (Dejo de lado el problema complejo de cómo los exiliados españoles y los lectores republicanos no exiliados comprendían su vocabulario común.) El «significado» de las narrativas escritas entre 1940 y 1960 era comprendido dentro de España a través de un proceso cognitivo que a su vez aparecía influenciado por las condiciones de la dictadura. Estas mismas novelas, al ser leídas después de 1975, suscitarían nuevos significados, especialmente si iban a ser posibles otras alternativas firmes en contra de la dictadura. Por lo que respecta a los lectores extranjeros, ya he indicado

cómo sus interpretaciones aparecen concéntricamente desplazadas del centro semántico de la significación inmediata.

El segundo eje de referencia es el compuesto por el lenguaje narrativo concebido por Cela en los momentos en que comenzó a degenerarse el franquismo. El ejemplo más importante es *San Camilo, 1936*, publicado en 1969, que analizaré en la edición revisada de mi libro, de próxima aparición (2). Así como Cela compartía el vocabulario de sus conciudadanos, éstos, en cuanto lectores, habían comenzado a agudizar su sensibilidad lingüística con respecto a los síntomas de cambio que se sucedían cada año: Burgos en 1970, el asesinato de Carrero Blanco en 1973, la muerte de Franco en 1975. Confrontados con este segundo eje, los críticos, tanto españoles como extranjeros, se enfrentan ante una revaloración, no de lecturas previas de las novelas, sino de métodos críticos utilizados anteriormente y que ahora o han de ajustarse a una era sin franquismo o serán olvidados.

2. SOCIOLOGIA Y EL LIBRO DE VIAJE

Aunque técnicamente cada una de las novelas de Cela es singular y entre ellas no existe continuidad apreciable, tanto en el tema como en la forma, los libros de viaje son más homogéneos en su estructura narrativa y asuntos. Ambas categorías fictivas se caracterizan por el mismo nivel de complejidad, inventiva brillante y estilización sutil. Contrariamente a la novela, el libro de viaje alcanza una mayor densidad en su veracidad repertorial. Por otra parte, los rasgos principales que agrupan a cada novela con el libro de viaje en un mismo género son el lirismo y la orquestación novelesca de la secuencia episódica. Un análisis más detallado de obras específicas dentro de cada subgénero narrativo revela, no obstante, una relación mimética para con la sociedad de la posguerra que contiene un fondo incalculable de neorrealismo. Si comparamos *La colmena* y el *Viaje a la Alcarria* encontramos la misma preponderancia sociológica. Estas dos obras son igualmente deslumbrantes por lo que respecta a la fidelidad lingüística del lenguaje ordinario; y sus connotaciones filosóficas, aunque diferente en intensidad, son también similares.

El mejor de los libros de viaje de Cela combina, pues, un lirismo narrativo con un mimetismo neorrealista. Cuando apareció esta extraor-

---

(2) Véase una versión de este estudio, «The Politics of Obscenity in San Camilo, 1936», en *Anales de la novela de posguerra*, I, 1976, 25-63.

dinaria combinación de rasgos en 1948, no sólo fue aclamado, sino imitado por el mismo autor y por otros escritores jóvenes de la siguiente generación. La significación profundamente social de este fenómeno de finales de los cincuenta sería mejor comprendida mucho más tarde, y merece la pena examinar las conocidísimas circunstancias a la luz de tal significación. Durante los veinte años que sigiueron a la guerra civil se han encontrado pocas huellas en la literatura española de psicología freudiana, existencialismo o de experimentación estructural en la novela. Esto es comprensible, naturalmente, ya que el tono de la vida pública era cauteloso y de un aislamiento relativo. La situación política exigía silencio, la armonía era la contraseña oficial de la sociedad y el supremo valor nacional residía en la necesidad implícita de una recuperación retraída. Si España no logró una entrada inmediata en la comunidad literaria europea, al menos inició el proceso de recuperar su identidad nacional y de restañar las profundas heridas culturales. Los escritores que mejor percibieron esta realidad al nivel intuitivo de la vida diaria fueron aquellos que, como Cela, tuvieron como primera y significativa experiencia cultural la guerra civil. En cuanto acontecimiento histórico, la guerra agudizó y oscureció la perspectiva espiritual de esta generación de 1936, generando una visión que cada vez se hizo más escéptica, amarga o confusa. En cuanto trauma de la psique colectiva adormeció los centros nerviosos del país, así como las fibras individuales que componían sus elementos constitutivos humanos. Escribir en 1940 equivalía a superar una indiferencia emotiva que se aferraba tediosamente a un tradicionalismo literario monótono. La estatura literaria de Cela tenía que medirse de acuerdo con las narrativas escritas en forma tradicionalmente realistas, en las que se había filtrado desde Europa muy poca conciencia social y apenas ninguna innovación técnica.

Conocido este panorama, no basta recordar a Cela como al autor que irrumpió en el escenario literario con la historia de una violencia primitiva, con una primera novela que hoy día parece claramente un producto simbólico de la brutalidad subyacente en la historia fratricida de España. Es cierto que la voz atrevida y desgarrada de Cela sacudió el entumecimiento moral de la España de la posguerra. Pero *Pascual Duarte* no es la única narrativa que describe las condiciones físicas y morales de unos españoles sin piedad ni remordimiento. En *Viaje a la Alcarria,* Cela escribe también con precisión, autoridad y crueldad. Su fría objetividad habla elocuentemente. Y, sin embargo, su tono agrio se suaviza en numerosos pasajes; los rasgos de ternura difunden tonalidades líricas sobre unas escenas severas y ru-

rales. Aquí también subyace una expresión simbólica: la de una posición intelectual que cristalizaría después de las excursiones por varias regiones de la península.

El libro de viaje se convirtió, pues, en un subgénero capaz de proporcionar a los investigadores las claves para sondear la mente de la posguerra. Su narrativa explora la anatomía cultural del sustrato social más fundamental: la vida provinciana de la nación. Lo que Cela ha logrado debe ser comprendido, como anteriormente, al confrontarlo con el fondo de la tradición histórica. Su transformación personal de un subgénero literario de poco prestigio marcó el punto de partida dentro de la prosa narrativa tradicional. En general, la fuerza más vigorosa de la literatura española ha sido siempre la constancia de su elemento popular. A través de los siglos, el hilo conductor literario siempre ha recibido nueva energía mediante el lenguaje realista infundido en la recreación del folklore, de las escenas provincianas y locales, o bosquejos de hombres ordinarios de valores prácticos y hogareños. Salvo algunas excepciones, los escritores que cultivaron la vena satírica cervantina encontraron su inspiración en las clases populares y en los tipos regionales. El dualismo que presenta el elemento popular —tema de clase baja y narrativa picaresca— no pasó, sin embargo, por el crisol del romanticismo, carente en España de la originalidad no imitativa y profundamente personal que caracterizó a los movimientos europeos. Mas estos elementos literarios fueron presa de un subjetivismo posterior, el de la generación de 1898, y salieron a luz bajo la forma del libro de viaje moderno. Esta evolución ha sido ampliamente descrita por Lorelei Miller en una tesis doctoral no publicada (3). Baste señalar que los dos factores más importantes fueron el redescubrimiento del paisaje peninsular y su efecto psicológico en el individuo y en los estados colectivos de la mente. El campo y su verdadera sensibilidad, ausentes ambos en el romanticismo español y entumecidos por el costumbrismo, irrumpieron en la conciencia nacional a través del deseo, manifestado en todo el siglo XX, por entender la personalidad total de España.

3. FILOSOFIA DEL «VAGABUNDAJE»

El *vagabundaje*, así denominado por Cela en consonancia con la figura central de su libro de viaje, es de hecho una narrativa picaresca transformada subjetiva y líricamente por medio de la concien-

---

(3) *Travel Literature in Modern Spain: From Neoclassicism to Social Realism*, University of Michigan, Ann Arbor 1974.

cia del paisaje que tiene el vagabundo. Trátese de los viajes de Cela a la Alcarria o a cualquier otra parte, como en *Del Miño al Bidasoa* y *Primer viaje andaluz,* su técnica es la misma. La forma autobiográfica de la picaresca se transforma en biografía ficcionalizada en tercera persona; el apremio peripatético del vagabundo continúa, y la constante preocupación por el alimento y el hospedaje es de capital importancia. Pero durante este proceso surge un cambio. La estructura de la vida queda reducida a su simplicidad básica. Se encuentra el vagabundo con la gente, alterna libremente con ella, con total pureza de intención. Se adquiere así un conocimiento directo, aunque limitado, de los individuos y de sus costumbres. De ahí el valor del viaje: vislumbrar la esencia de la experiencia humana y adentrarse en las fuentes vivas de la civilización española.

Cela se lanza a llevar a cabo tanto —y finalmente lo cumple— que es como si él pensara en una teoría del libro de viaje. El mismo es el vagabundo, el residente urbano, el intelectual y el español en busca de su propia identidad. En sus apuntes anota el problema fundamental sembrado por el desastroso fratricidio: el de la naturaleza misma de ser español y el de los valores nacionales que representa. A este respecto los lectores de las épocas posfranquistas permanecerán en alerta. Han existido numerosas imágenes de España, todas exactas en cierta medida, pero ninguna ilumina satisfactoriamente su cara completa. Es imposible, no obstante, que Cela deduzca algo de la vida de las grandes ciudades, pues en esos momentos se encuentran en medio de un cataclismo social, debido a los movimientos de población y a los cambios económicos. Debe ir a las zonas rurales, allí en donde existe no sólo estabilidad, sino un carácter cuidadosamente preservado y unos rasgos eternos de las provincias. Las condiciones geográficas y climatológicas son de primera importancia, juntamente con el abastecimiento de agua, vegetación y la accesibilidad de los pueblos y villas. Los futuros lectores que se sientan inclinados a la investigación podrán comparar los hechos documentados acerca de estas condiciones durante los años cuarenta con las impresiones recogidas por el vagabundo. ¿O sucederá que el único documento disponible será el literario?

El segundo objetivo de Cela se dirige hacia la clase de gente que encuentra: el niño, el mendigo, el tonto del pueblo, el vendedor, la mujer del ventero. Todos aparecen tan simples como el paisaje que les rodea y como su modo de vivir, pero vibrando al compás de los sentimientos callados de todo hombre. Y el tercero es ese sabor del habla local, del idioma y de la canción, además del sonido arcaico de las toponimias, lo que caracteriza la peculiaridad regional. ¿Mas

serán los problemas del lenguaje y de la condición humana demasiado universales para aquellos lectores que deseen profundizar en la sociedad franquista? Los temas no polémicos estudiados en tiempos de una dictadura puede ser que no interese a una crítica literaria que se siente libre para exponer los hechos controversiales del salario, de la educación, de la situación de la mujer y del tono monocolor del lenguaje político. Una sugerencia: imaginemos un diálogo polémico entre un ex falangista y un ex marxista en el que se someten a revisión las interpretaciones sociológicas de los tres puntos de vista mencionados más arriba.

El resultado de la búsqueda de la identidad de España que realiza el vagabundo es una cruda viñeta literaria que Cela llama aguafuerte agridulce. En ella se describe con exageración irónica y estilizada, ya sea a una persona interesante encontrada en el viaje o bien se efectúa una composición inventada de unos pocos tipos reales o probables. En muchos casos estas gentes son castellanos, tradicionalmente considerados como los unificadores políticos del país y como el grupo que dejó impresas sus huellas de un modo más decisivo en el ambiente nacional. El aguafuerte tiene como objetivo primario captar el drama humano, aunque las dimensiones abiertas por el viaje agudizan la frontera entre los puramente humano y los dramas típicamente españoles. Las conversaciones en la Alcarria exploran retazos de la historia y del folklore local; las descripciones ocasionales de carreteras, calles y plazas introducen sutiles detalles psicológicos, merecedores de un estudio formal. El drama humano exige una localización geográfica y un lenguaje específico. Si existe alguna contradicción entre lo universal y lo provinciano o nacional se resuelve en un concepto final. El libro de viaje contrasta la historia externa y transitoria de una sociedad local y lo que Unamuno llamaba la vida intrahistórica de la gente, la profunda e inmutable experiencia emotiva de la humanidad que triunfa sobre todos los acontecimientos.

Este objetivo cultural y social del libro de viaje aparece complementado por el propósito particular de Cela. El rechace de la vida metropolitana en favor de una forma más sencilla y simple sugiere una insatisfacción para con la creciente artificialidad y complejidad de la civilización tecnológica. El problema no era tan agudo en 1948 como en 1960 y posteriormente; tal vez ni siquiera fue un problema real para España después de la guerra. Sin embargo, es evidente con respecto a *La colmena* y otras novelas que las ciudades están corrompidas, que la espontaneidad produce estilos de vida autoconscientes y que las formas impersonales de comunicación entre los

hombres no son menos trágicas que la pérdida del contacto con la Naturaleza. El español de la posguerra de hecho se había aislado y este aislamiento es representado en la figura del vagabundo que escapa de las rutinas vacías de la ciudad para condenarse a la existencia desarraigada de ir de pueblo en pueblo. Varias interpretaciones de este hecho pueden ofrecerse, incluyendo dos antitéticas. La primera ha de basarse en una investigación de tipo interdisciplinario, ya que comprende la economía de la migración interior. La segunda interpretación incluye además tales instituciones como la educación y la estructura de la familia, con su impacto en los valores y aspiraciones personales, dentro del marco filosófico del *vagabundaje*. El viajero realiza la función activista de anti-intelectualismo. Al percibir su posición externa de desplazado de la sociedad, el intelectual español establece un nexo con los elementos marginados y desafortunados del país. En términos psicológicos atribuye esta alienación a una conciencia hipersensitiva de sí mismo en relación con los valores del grupo. (El texto deja de lado, obviamente, los factores políticos y económicos de esta condición marginal.) El intelectual reacciona contra su situación contemplativa (¿la inutilidad de escribir en una dictadura?) comprometiéndose físicamente a realizar actividades fatigosas: el rudo viaje a pie. Cobija religiosamente la simplicidad del campo porque es inocente de los rituales infructuosos de la mente. Más aún, esas actividades le acercan a la pobreza agotadora de la vida rural: ambas son tan fatigosas que consumen todas las energías y liberan a la mente de la soledad.

Mas Cela, después de todo, es en verdad un escritor, y sus actos físicos de *vagabundaje* se transforman en otra clase de ritual. Aprecia altamente esos actos, lo cual es prueba significativa del juicio crítico que ha hecho con respecto a la vida de la posguerra. Por otro lado, su renuncia a los valores netamente intelectuales no pueden convertirle realmente ni en un cándido labriego ni mucho menos en un marginado. Y así el subgénero literario del *vagabundaje* que el mismo Cela ha perfeccionado llega a ser un acto de invención en la faz misma de su propia naturalidad.

4. LA SENSIBILIDAD LITERARIA DE LA DOCUMENTACION RURAL

Una relación documental clásica sobre la Alcarria afirmaría que es un territorio de Castilla la Nueva, al nordeste de Madrid, que rodea la mayor parte de la provincia de Guadalajara y que es una región famosa por su miel. Su topografía es alta, rocosa y seca, aun-

que existen algunos ríos y riachuelos. Una historia militar de la guerra civil contendría los mismos nombres de lugares recogidos por Cela, pero con una información totalmente distinta. Y los informes locales del Ministerio de Hacienda nos darían otra historia. Estos sectores diferentes de la realidad tienen sus ecos, tenues o claros, en el *Viaje a la Alcarria*. Pero aparecen tan acallados por los recursos literarios que es preciso identificar a éstos y deshacerse de ellos a fin de dar con los nexos realistas.

Cuando Cela volvió de la Alcarria con sus notas se dio cuenta inmediatamente de que el relato escrito debería aparecer tan directo y natural como lo había sido la experiencia vivida. Cela afirmó posteriormente de esta obra que era un libro de viajes ortodoxos, concebido de acuerdo con las viejas leyes narrativas: verdad, simplicidad y la visión gratificadora de lo imprevisto. El hecho de que escribiera la narrativa en tercera persona añade un toque novelesco a los episodios. La voz indirecta, no obstante, no disminuye su origen biográfico; el narrador simplemente se ha sometido al material que va recogiendo, de tal modo que la veracidad no es un problema importante al nivel de la narración literaria. De acuerdo con la definición del propio Cela sobre el subgénero, el escritor itinerante debe reaccionar con sorpresa genuina y simple a todo lo que ve y debe anotarlo sin ninguna alteración inventiva. En teoría, aunque no en la práctica, no existe espacio para lo novelesco, lo discursivo, ni siquiera para lo interpretativo. Todo lo que no sea directo llega a ser pedante en una sociedad humilde cuya dimensión mental no es ni analítica ni imaginativa.

Esta es la teoría que informa *Viaje a la Alcarria* y la que da razón de por qué el narrador menciona penosa y cuidadosamente, como motivo repetitivo, las acciones más elementales: fumar un cigarrillo, tomar una comida, ir a la cama, tomar un descanso y hasta elegir el camino a seguir. Mas si el libro de viaje tiene sus preceptos, también el viajero debe de seguir ciertos requisitos. No debe tener, por ejemplo, una idea formada de la dirección que va a seguir su excursión, salvo el plan general, naturalmente. El desarrolla su propia filosofía de andar y «piensa que siempre, todo lo que surge, es lo mejor que puede acontecer» (4). Intrigado por las posibilidades misteriosas de lo ordinario, puede clasificar las casas y las calles de acuerdo con su apariencia y su propio humor. El viajero tiene también un buen propósito, y «piensa rascar el corazón del hombre de camino, mirar el alma de los caminantes asomándose a su mirada

(4) *Viaje a la Alcarria*, novena edición (versión definitiva), Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 25.

como el brocal de un pozo» (p. 26). Más aún, se libera de los malos pensamientos al dejar la ciudad y se encuentra, sin motivos ulteriores, con otros hombres y mujeres. Pero, sobre todo, acepta al mundo como se le ha ofrecido, bueno y malo, ya que «de todo hay en la viña del Señor» (p. 27).

Sin embargo, la disposición de Cela se acerca seriamente al pesimismo. Si llega a un pueblo extraño por la noche, prefiere posponer su inspección hasta el día siguiente, pues cree que «la luz de la mañana es mejor, más propicia para esto de andar vagando por los pueblos, hablando con la gente» (p. 148). De hecho, «por las mañanas parece, incluso, como que la gente mira al forastero con mejores ojos, recela menos», mientra que «por la noche, está cansada, y la oscuridad, además, la vuelve recelosa, desconfiada, precavida» (p. 148). Esto dice mucho acerca de la psicología humana, pero también es un signo indicativo de la propia actitud del autor hacia las relaciones sociales. Es Cela un sentimental y también un melancólico. En cierto momento su corazón se torna pesaroso al observar a un grupo de muchachas lavando la ropa; al día siguiente recuerda tristemente aquellas horas que ya no volverán. «El viajero es un hombre con una vida tejida de renunciaciones» (p. 54), y casi tiene miedo a entregarse emotivamente. Suprime retazos de versos románticos que vienen inesperademente a su mente. Sus adioses son «una despedida llena, aun sin saberlo, de dolor» (p. 42) y resiste el «sopor peligroso» que se apodera de él cuando «se está demasiado bien» (p. 105). Parte de esta filosofía del *vagabundaje* consiste en mantener la promesa de no dormir en el mismo lugar dos noches seguidas, y como «el camino se ha hecho para andar... el sentarse al borde del camino, a hablar con la gente, acaba enviciando» (p. 112).

La intranquilidad de Cela favorece al lector, ya que de otro modo sus momentos pensativos podrían haber limitado la riqueza de detalle presentada en el libro. Sin embargo las docenas de motivos sobre la Alcarria que se encuentran aquí han sido escogidos de entre una infinidad de posibilidades, motivos determinados por el marco psicológico del narrador. La realidad que salta a la vista puede, por lo tanto, ser documentada en cuanto a sus hechos, pero su «objetividad» queda menoscabada a causa de la selección literaria. Muchos de los temas favoritos —y a veces obsesivos— de Cela aparecen en estas páginas: el niño, el tonto del pueblo, el mendigo y otros tipos tales como el viejo vagabundo y el buhonero. En algunos casos las escenas aparecen presentadas en términos alegres, pero frecuentemente las gentes son descritas de un modo pesimista, como individuos que sobrellevan la carga de sus vidas con resignada desesperación. El lec-

tor, por lo tanto, tiene la tentación de aceptar la realidad de Cela, como válida, sin sondear en el ciudadano que yace dentro del individuo.

A veces la significación moral parece impedir la presencia de interpretaciones sociopolíticas, como ocurre en las escenas que describen a los niños. El niño es una criatura amigable y patética, y en última instancia un ser humano solitario que juega indolentemente con algunos huesos de albaricoque en uno de los casos, que llora sin ánimo y que, en otros momentos, se avergüenza de su pelo rojizo, impedido físicamente, o incapaz emotivamente de traslucir sus sentimientos. Sin embargo, este tema infantilista abunda en mucha literatura de la posguerra, particularmente en la ficción y en la poesía que evocan memorias infantiles de la guerra civil. El lector no dispone de un estudio crítico que le guíe hasta el fondo de este tema en relación con la dictadura y con lo que su política fomentó: evasión, dependencia, inmadurez. De un modo similar, el lector puede escoger otras escenas literarias ya sea como evocaciones morales o como sociales. El episodio conmovedor del muchacho mendigo e idiota es una ilustración deprimente de la miseria y la crueldad del hombre, pero ¿hay algo detrás de la sensibilidad estética? Por un lado el idiota sangrante y de pecho hundido se arrastra canturreando y loando lastimeramente a Jesús y, por otro, una mujer con un niño en sus brazos le grita «¡Lástima no reventases, perro!» (p. 106). ¿Es ésta la España que luchó por defender la herencia católica tradicional en contra de la heterodoxia republicana?

Estos parias sociales suscitan y despiertan cierta afinidad en el forastero intelectual. Aunque esta conclusión parece suficientemente clara, la transparencia sutil de este libro hace difícil cualquier otro análisis. El *Viaje a la Alcarria* no es tan fácil de leer, y sus observaciones son circunstanciales que pueden pasar desapercibidas al ser suplantadas rápidamente por detalles más frescos. La superficie textual es demasiado delicada, demasiado inocente y ágil de escudriñar como para facilitar el pesado montaje de la referencialidad sociológica. Las diminutas tragedias de cada día parecen insignificantes a los ojos del lector urbano, pero ¿no puede analizarse el hecho mismo de que ellas sean los únicos acontecimientos de importancia que suceden en la Alcarria? Una tímida criada rompe a llorar en la taberna al sentirse sobrecogida por la presencia de un forastero romántico. Este retazo informativo provoca una serie importante de interrogantes sobre la frecuencia con que llegan los forasteros a ese pueblo, sobre la actitud de las jóvenes con respecto a distintos hombres, y sobre los niveles de instrucción que han recibido las criadas del pueblo y de la ciudad.

Otros acontecimientos diarios pueden o no provenir de inspiración puramente literaria. Un anciano tiene miedo a morir antes que su burro. Unos camineros aparecen tan fatigados por el trabajo que se olvidan de levantar la cabeza para ver quién pasa por la carretera. Cela posee un ojo avizor para dejar traslucir implicaciones morales y filosóficas. Así nos dice cómo varias golfitas de cabaret «tienen ya en la mirada todo el único, santo dolor de las bestias al punto, llevadas y traídas por la mala suerte y por la mala sangre» (p. 26). Hay un niño «que mira receloso como un perro castigado» (p. 27); un mendigo explotado: «en sus ojos no hay ni cariño ni odio; parecen los ojos de un ciervo disecado, de un buey viejo y sin ilusión» (p. 32); y «un mocito raquítico y gesticulante que mira para la plaza con un gesto de envidia, estúpido y bestial» (pp. 114-115). En estos y en muchos otros detalles, se evoca el tedio de la existencia con connotaciones a veces primitivas e infrahumanas. Es desconcertante ser testigo de la habilidad de Cela para expresar el dolor y la futilidad al nivel existencial del discurso, pero es igualmente desconcertante pensar que los lectores puede que no recuerden, por ejemplo, que fueron los prisioneros republicanos quienes a veces construyeron las carreteras en 1940.

5. DE LA GRAN CIUDAD A LA VILLA, DEL PUEBLO A LA ALDEA

Los cuadros humanos evocados por Cela pertenecen a la tradición goyesca, modificada luego por Zuloaga y Solana. El hecho de que unos tipos deformados llamaran su atención, así como el uso de lo feo como categoría estética, plantea un problema para el crítico. Sería perfectamente válido subordinar las implicaciones sociales de intenso neorrealismo a un análisis menos mundano. Ejemplos como los del trasquilo de las ovejas, o el del asno plagado de moscas y mataduras, o las referencias a la basura, pueden ser leídos como paralelismos gráficos del mundo físico concreto y del desaliento espiritual de la gente. Este dualismo, consiguientemente, conduce al lector hacia la zona tal vez más significativa del logro de Cela: su estilo. Especialmente las imágenes, los símiles y metáforas que puntean la delicada textura de la prosa, combinan compasión y horror en un inquietante concierto emotivo. El problema de saber qué tipo de análisis es preciso escoger, ya sea social o literario, se hace particularmente difícil al ver cómo este lirismo estilístico permea todo el ambiente físico.

En Madrid, «los vecinos duermen todavía y el pulso de la ciudad, como el de un enfermo, late quedamente, como avergonzado de de-

jarse sentir» (p. 24). Al amanecer en la capital, «los portales siguen cerrados, como las bolsas avaras y miserables» (p. 25), mientras que a esa misma hora el viajero deja vagar libremente a su imaginación de tal modo que «salta, como una torpe mariposa moribunda» (p. 21). Cuando visita un jardín abandonado, éste «parece un bailarín rendido, cortesano y enfermo, respirando el aire saludable de los campesinos» (p. 64). En otro instante el narrador encuentra un «gracioso almendro, que parece una señorita muerta» (p. 64). Dentro, ve «un sillón frailuno que parece un trono». Junto a él hay «un aguamanil flaco como una araña» (p. 99). Y fuera, «unas nubecillas, gráciles como palomitas» (p. 70) flotan en el cielo un día, mientras otro día hay «unas nubecitas rojas» que «cruzan, lentas, alargadas como culebrillas» (p. 65).

Estos ejemplos aparecen entretejidos en la prosa así como el dolor silencioso que impregna el libro. De ellos emana el tono general del viaje. Resaltar este aspecto en una lectura crítica es observar antes los grandes trazos del pincel de Cela que las líneas oscuras de su detalle. Es decir, el narrador deja mucho para la imaginación del lector, prefiriendo el innuendo y la reticencia a la declaración explícita. Estas sutilezas importantes no provocan, sin embargo, interpretaciones historicistas. Tomemos dos ejemplos. En primer lugar, los sentimientos despertados por el paisaje hacen dejar de lado a los detalles, como por ejemplo el de Córcoles, relacionado con la adquisición de tierras. En segundo lugar, la atmósfera de cautela con la que recibe la gente del pueblo a los forasteros facilita un análisis psicológico, aun cuando haya una referencia solapada a los tramposos agentes de impuestos. En estas y en otras instancias, el estilo de Cela es tan ágil, el empuje emotivo tan sutilmente calibrado que es demasiado fácil para nosotros olvidarnos de los comentarios que reflejan una posición claramente social. El viajero cree que el museo de Pastrana está en malas condiciones, mas su reproche no se extiende hasta una acusación directa: «El viajero no sabe de quién será hoy este palacio —unos le dicen que la familia de los duques, otros que el del Estado, otros que de los jesuitas—, pero piensa que será de alguien que debe tener escasa simpatía por Pastrana» (pp. 151-152). ¿Es éste un ejemplo de ambigüedad que culpa sin identificar una clase determinada de responsabilidad, o condena el texto a todas las sedes del poder con un mismo gesto? Cualquiera que sea la respuesta, tales cuestiones y otras que podrían ser formuladas dentro de los contextos del paisaje o de la atmósfera psicológica, se diluyen ante la luz más potente del lirismo.

A fin de dramatizar la diferencia de interpretación que puede re-

sultar de un acercamiento literario o social ante un mismo texto, propongo ahora examinar varios pasajes en los que el viajero muestra interés por los rasgos visuales de las ciudades que visita. Los elementos físcos y espaciales ya apuntados en los ejemplos previos nos llevan, en cualquier caso, a una exploración posterior de la sensibilidad visual, y las descripciones de las manifestaciones urbanas constituyen una fuente importante de información. Esta razón estética justifica nuestra elección del tema de la topografía pueblerina; la razón sociohistórica se hará patente en la discusión que sigue más adelante. Un asunto distinto, y que omito, es la diversidad lexical del concepto de «ciudad», y las razones por las que Cela dice «la *villa* de Brihuega», «el *pueblo* de Cifuentes», y «la *ciudad* de Pastrana».

Pocas cosas ocurren por la noche en este libro de viaje, y no muchas más entre cuatro paredes. La topografía callejera y el paisaje ponen de relieve la perspectiva de la amplitud. En Pastrana, «la primera sensación que tuvo fue la de encontrarse en una gran ciudad medieval. La plaza de la hora es una plaza cuadrada, grande, despejada, con mucho aire», «con sólo tres fachadas, una plaza abierta a uno de sus lados por un largo balcón que cae sobre la vega, sobre una de las dos vegas del Arlés» (p. 151). El pueblo de Tendilla está alineado con «soportales planos, largo como una longaniza y estirado todo lo largo de la carretera» (p. 143). El viajero contempla otros pueblos a distancia, desde un montículo, o en perspectiva clásica, todos los cuales producen el efecto gráfico, ya sea en primer plano o no, de una totalidad luminosa y amplia.

El ojo es guiado por las formalidades no racionales de la pintura y del dibujo. La fachada de un ayuntamiento está jabelgada de blanco y debajo de las columnas se sienta un anciano al sol. La llegada a Casasana se efectúa descendiendo por una ladera empinada desde la que «se divisa un panorama amplio y hermoso, muy variado, con grandes piedras peladas y una vegetación raída en primer término, con las tierras rojas y blancas de Pareja, al pie, y con las verdes márgenes del Tajo a la izquierda, muy lejos» (p. 124). Estas descripciones flotan en el mar alegre de relaciones espaciales, texturas del terreno y matices de todos los colores. Casasana tiene un color «entre verdinegro y gris azulado» (p. 125); mientras que Taracena es evocado magníficamente como «un pueblo de color gris claro, ceniciento; un pueblo que parece cubierto de polvo, de un polvo finísimo, delicado, como el de los libros que llevan varios años durmiendo en la estantería, sin que nadie los toque» (p. 41). La simplicidad cromática de estos pasajes cuadra con la frescura de la región que describen, y la cualidad de la luz, aunque reducida a unos rayos finísimos de

color, es potente y recurrente. El esteta y el amante de libros hallan placer en tales escenas cuya referencialidad apunta decididamente hacia su lenguaje, mientras que el historiador encuentra poco que se relacione con el marco de su pensamiento.

La tenue distinción entre pueblo y campo desaparece cuando el lector, inclinado hacia el análisis literario, trata de estudiar los efectos de especialización y sensoriales. La próxima etapa lógica para él consistirá en adentrarse en los mismos paisajes, aspecto reconocidamente importante del *vagabundaje.* No son necesarias las citas para mostrar esta categoría autoevidente, pero debemos tener en cuenta otras categorías emotivas contenidas dentro del paisaje, componentes que nos llevarán aún más lejos de la realidad histórica. Todo se reduce a la pureza poética mediante la denominación mágica de cardos y espigas, los movimientos diminutos de los insectos, y los olores y sonidos de la campiña que vibra de sensaciones. La belleza de esta prosa resiste todo tipo de elogios, pues es esencialmente natural y las escenas, desnudas de todo adorno, irrumpen inesperadamente en el tedio del viaje y el vacío de la conversación. En tales circunstancias es posible que el narrador reafirme una felicidad absoluta, en la que «le invadía la imaginación una nube de dorados pensamientos» (p. 146), y una paz interna tome posesión de su corazón.

Baste por ahora de análisis literarios de los pueblos y de las aldeas, algunos de los cuales son tan difícilmente determinables —y por ello mismo aparecen tan diminutos en nuestra mente— que se funden virtualmente en el paisaje natural. Ciertamente, serviría de ayuda saber qué tipo de estadísticas demográficas hay disponibles o, al menos, descifrar el número de calles principales. No obstante, el *Viaje a la Alcarria* es un documento histórico de primer orden. La información sobre trabajos, oficios municipales, guardias civiles y otros asuntos prosaicos es tan exacta como cualquier otra clase de reportaje periodístico producido en un país sometido a la censura. Pero estos detalles ofrecen poco estímulo, incluso para los críticos que prefieren estudios de orientación netamente social. Si Cela contribuye a la literatura del siglo XX, lo hace reflejando una imagen de España fiel a su significación sociológica y a su visión de una grandeza perdida y de una dignidad anhelada. El idealismo historiográfico que yace en la raíz misma del neorrealismo lírico revitaliza el convencional libro de viaje, convirtiendo el *vagabundaje* en un género original y propio de la posguerra. Solamente esta transformación puede explicar el éxito del subgénero entre los jóvenes emuladores de Cela, especialmente durante un período tan poco propicio al idealismo como el franquista.

¿Cómo lo logra Cela? Precisamente mediante un vehículo estilístico que seduce a los puristas de la literatura, pero que también rescata al libro de la banalidad periodística. La tarea de los investigadores consiste en penetrar dentro de ese lenguaje y evocar la realidad histórica de los años cuarenta. La Alcarria era todavía en aquel tiempo una región retrasada y subdesarrollada en comparación con Madrid; sus valores eran conservadores, su estructura comunitaria estaba paralizada y el nivel de vida era bajo. Cela confirma todo esto en los incidentes informativos, aunque todos ellos dejan pasar al primer plano una imagen más afirmativa de España. Nuevamente aquí la visión histórica es pesimista, aunque queda el orgullo de descubrir todavía una herencia cultural visible, digna de una metamorfosis moderna. Consecuentemente, el crítico deberá interesarse cada vez menos, por ejemplo, por los comentarios abiertos y espontáneos de Cela sobre el convento de Pastrana el cual, como la ciudad, es incapaz de rehacerse. La inferencia obvia en este caso es que Madrid debe intervenir en las provincias y fomentar su desarrollo. Más interesante, por ser más sutil, es el eco literario de estos comentarios: las referencias indirectas y poéticas a los castillos desmoronados, a los alcaldes de porte hidalguesco, a las calles de nombres rimbombantes y aspecto miserable, en donde un palacio decadente aparece con «sus macizos portalones, sus inmensas, tristes ventanas cerradas» (p. 104). En cierto momento aparece un anciano, caminando como un caballero en retirada; en otra parte, las ruinas de un jardín majestuoso le trae a la memoria al viajero le perdida grandeza de España. Las reverberaciones historiográficas emitidas por estos pasajes literarios parten de una posición idealista adoptada por el observador intelectual. El problema consiste en descifrar el lenguaje: el anciano «va derrotado, con las carnes pobres y escasamente cubiertas, pero sin aire de mendigo» (p. 62). Sugerimos otros dos proyectos: ¿qué otras asociaciones pertenecen a la red semiológica de la palabra «derrotado», y cómo encaja este personaje «no mendigo» en el tema de la pobreza y de la mendicidad tal y como se encuentra en la literatura de la posguerra?

Continúa el texto: «estos pobres de los que podría decirse que todos son altos señores caídos, orgullosos y resignados como héroes en desgracia» (p. 62). Más proyectos aún para la crítica histórica: trazar paradigmas del poder derrocado en España y buscar en las filosofías sociopolíticas de los cuarenta y de los cincuenta las verdaderas contrapartidas del orgullo, la resignación y el heroísmo, valores relacionados con la «espera y esperanza», en el «tacitismo», con el «heroísmo nacional», y demás. Finalmente, está la cuestión de la inci-

dencia entre la historiografía y la sociología y de si el acercamiento idealista a España (como se encuentra en libro de viaje) ofrece una contribución concreta al conocimiento del período franquista. Sería más simple, naturalmente, seleccionar los datos periodísticos y escribir una sociología literaria de acuerdo con las líneas de las historiografías positivistas e ideológicas de un Tamames o un Tuñón de Lara o incluso un Cierva. Por otro lado, las premisas de Cela se asemejan más a las de Castro, Menéndez Pidal e incluso José Antonio. Si el pensamiento español —en cuanto opuesto a una praxis— en política o en cualquier otra esfera real de la actividad pública se acercara al idealismo conceptual delineado por las premisas de Cela, o si el sistema de valores del partido republicano derrotado pudiera asemejarse al de Cela, el acercamiento de tipo histórico contribuiría verdaderamente con su información al conocimiento de la realidad de los años cuarenta.

¿Qué relación tiene todo esto con el análisis textual de las escenas que describen pueblos y ciudades? Los pasajes citados anteriormente para explicar la plasticidad estética y la atmósfera psicológica nos desvían de las preocupaciones de aquellos lectores de las generaciones posfranquistas que tratan de auscultar la realidad social. Por otro lado, textos como los dos que siguen a continuación contienen material sugestivo:

> Durón es un pueblo donde la gente es abierta y simpática y trata bien al que va de camino; al viajero se le muestra curiosa e incluso amable. Es gracioso observar lo distintos que son, a tan escasa distancia unos de otros, los budieros de los durones; en Durón la gente habla y ríe y se muestra propicia (pp. 109-110).

Aparentemente este pasaje difiere bien poco de los citados más arriba, salvo en la falta de descripción física. Pero suscita interrogantes de naturaleza interurbana, es decir de una psicología social comparada que solamente puede explicarse a partir de los hechos relacionados con el transporte, con el contacto con los forasteros, con las condiciones de trabajo dentro y fuera de la ciudad e incluso con los horarios. El paisaje nos obliga a volver al texto que describe a Budia a medianoche:

> Entra en la plaza y lo miran como un bicho raro. Budia es un pueblo donde la gente no se acuesta pronto, donde los mozos se meten en las tabernas a jugar al dominó, sin preocuparse de la hora (p. 102).

En vista de las alusiones tan frecuentes a los niños, es curioso observar que apenas aparecen hombres jóvenes en *Viaje a la Alcarria.* ¿Por qué están ausentes, o por qué no le llamaron la atención a Cela? Sucede que el golfo es un carácter frecuente en la novela de los años cuarenta y cincuenta, y si existiera un estudio general de la temática urbana cultivada durante la dictadura, los textos de Cela cobrarían nuevo sentido. En cualquier caso, uno se pregunta por qué las condiciones de trabajo han de ser tan diferentes entre pueblos tan cercanos. Si los habitantes de Durón aparecieran tan desamparados deberíamos volver a otras partes del capítulo VIII para ver lo que hay ahí anotado. Dos cosas son ciertas. La Alcarria es una zona que vivió y sufrió las batallas de la guerra civil; Brihuega, sin embargo, es descrita como el escenario de la Guerra de Sucesión, ocurrida dos siglos antes. La significación de esta omisión precisa un análisis hermenéutico y debe ser relacionada con el segundo tema. El concepto de juventud es central para las ideologías de derechas y de izquierdas desde la República hasta el período de la posguerra. No es sólo curioso el hecho de que los jóvenes no estén presentes en el libro de Cela, es más: debemos preguntarnos cuántos se quedaron sin volver jamás de los campos de batalla o de las prisiones. En verdad, ¿cuál es la demografía de esta región en términos del impacto en la vida pública y del modo de ocuparse la gente?

Cuanto más se separe el lector del centro semántico desde el que Cela utiliza su lenguaje, más difícilmente percibirá en el texto su significado social inmediato. Este es el problema planteado por el primer eje de referencia mencionado anteriormente. Del mismo modo, la distancia recorrida tras varias décadas de franquismo hace resaltar lo que permanecía como evasivo, un discurso poético que oculta la adversidad socioeconómica. ¿Qué quería significar Cela originalmente? La cuestión es tan compleja que debemos volver a las teorías de la lectura para buscar en ella guía interpretativa. Lo único cierto es que *Viaje a la Alcarria* es suficientemente rico para originar movimientos pendulares de interpretaciones basadas en intereses literarios y sociopolíticos.

PAUL ILIE

Larra, 17
MADRID-4

CINCO EJEMPLOS DEL IMPETU NARRATIVO DE CAMILO JOSE CELA

Cualquiera sea la parte de realidad o de imaginación que compone una novela, no se puede negar que este género literario se despliega ante todo según el ritmo de la narración, de manera que el novelista es forzosamente un narrador, es decir, un intérprete de la vida, la de sus personajes y la suya propia, sin olvidar los lazos que lo unen con el mundo exterior. El resto pertenece al arte de la construcción verbal y el estilo adquiere entonces su verdadera tonalidad para animar el diálogo entre el hombre y el mundo y llegar a la expresión del tiempo. Todo esto pretende ser el *lenguaje de la acción.*

Al recordar, precisamente, el notable poder con el que el autor de *La Colmena* multiplica las circunstancias novelescas en la mayoría de sus relatos, propuse a José Antonio Maravall la publicación de mi colaboración en el presente homenaje, con el título de «El ímpetu narrativo en Camilo José Cela».

LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE

Desde su publicación en 1942, *La familia de Pascual Duarte* se impuso como una obra importante, tanto por su valor intrínseco como por el hecho de que se trataba de la primera obra representativa de la posguerra civil. Hay que recordar que el novelista cede la palabra a su héroe, artificio técnico que contribuye de inmediato a conferir una real densidad de vida al pronombre *yo.* Esta es, pues, la confesión pública de un ser cuya conciencia desgraciada será prisionera de la fatalidad. Pascual, sin embargo, no llega a odiar la existencia; su filosofía es simple, natural, pero áspera y trágicamente vivida.

En su monumental ensayo sobre *La novela española contemporánea,* Eugenio G. de Nora subraya que *La Colmena* «es un prodigioso mecanismo de relojería novelesca, un organismo vivo en donde cada

gesto, cada movimiento, cada palabra (por inconexos que puedan parecer) cooperan a la plenitud del conjunto». Ahora bien, esta plenitud ya está evidentemente presente en *La familia de Pascual Duarte*. Y se puede afirmar que resulta de un ardiente ímpetu narrativo. Mientras los seres y las cosas hablan, se transforman, se multiplican, se recrean en el senos de los episodios, el lector experimenta la sensación de asistir al desarrollo de un vasto fresco realista. En otras palabras, Camilo José Cela nos deja percibir a través de su escritura una serie de vibraciones que revelan una sensibilidad de poeta atento a la irradiación plural de la acción. Pero si Pascual testimonia en lugar del escritor, es porque éste entiende que así respeta lo real al máximo, para no verse engañado por una verdad degradada por el exceso de lenguaje inadecuado.

La ilusión de Pascual en su pueblo natal demuestra desde la primera página hasta qué punto este protagonista es consciente de la categoría de seres a la que pertenece: «Hay hombres que deben tomar el camino de las flores, mientras que a otros los empujan a través de cardos y espinos». Y luchará en vano para escapar a los rigores de su destino. El padre de Pascual Duarte es irascible y cruel; su madre es torva y brutal: mentalidades poco conciliables, y, además, nefastas para la formación psicológica del niño. Nos encontramos inevitablemente en la pendiente de la desgracia; las calamidades de toda índole se suceden en una especie de crescendo a cuyo fin Pascual Duarte asesinará a su madre y ya no tendrá más que aguardar la pena de muerte. En la prisión de Badajoz, donde espera que lo conduzcan al cadalso, el condenado confiesa: «No voy a pedir gracia: la vida me ha enseñado demasiado mal y mi debilidad es grande frente al instinto. Que sea tal como está escrito en el libro de los Cielos.»

Por lo demás, este relato conmovedor y doloroso no está compuesto sólo de desavenencias, conflictos o crímenes; contiene también páginas de amor y otras que, al expresar sus recuerdos, justifican, aunque sea en mínima medida la angustia del protagonista, ya que éste no se siente el único culpable y quiere conservar el derecho de acusar a la injusticia y la miseria social de su época. Lo testimonia una carta de S. Lurueña, el sacerdote que recoge las últimas palabras del inculpado, que en el fondo no era más que «un manso cordero, perseguido y asustado por la vida».

Camilo José Cela nos hunde en un universo cuya intensidad dramática no se debe únicamente a los hechos propiamente dichos, sino también al múltiple poder de los medios de evocación; entre ellos, el movimiento del lenguaje tiene una parte muy significativa. Si seme-

jante ímpetu narrativo puede a veces ser calificado de barroco y ofrece algunos puntos de contacto con el churrigueresco o el manuelino antaño difundidos en España, Portugal, América Latina, no se trata en este caso de ornamentación, sino de exuberancia espontánea y vital. Y así se desarrollarán también las circunstancias novelescas de *La Colmena.*

LA COLMENA

Estamos en 1942, en una capital donde la guerra civil ha dejado huellas tan penosas en las almas como en los cuerpos. La miseria es grande, y su peso domina la monotonía de las existencias. El verdadero protagonista del libro es Madrid en su totalidad, es decir, un mundo complejo cuyo derrumbe aún reciente deja la mayoría de los deseos a merced de las pasiones elementales. En su prefacio a la traducción francesa de la obra, José María Castellet subraya que esta sinfonía erótica «alcanza los límites inevitables donde el amor se transforma en un mercado; penetra en el corazón de las mujeres que venden su cuerpo para poder subsistir, y pone a su mismo nivel el alma de los niños inocentes entregados al mejor postor. El deseo adquiere entonces los rasgos odiosos de la bestialidad y se transforma en el vergonzoso instrumento de la degradación moral». Sin embargo, es indiscutible que semejante ola de sensualidad resulta en este caso de la necesidad de liberación.

La complejidad física y mental de los numerosísimos personajes de esta «colmena» exige del autor un sentido de la organización novelística poco común. Por lo demás, Camilo José Cela nos hace descubrir que existe otra tragedia además del hambre y la obsesión sexual: el tiempo y su asfixia perpetuada sin fin. Leemos: «Después de los días vienen las noches, después de las noches vienen los días... La mañana sube poco a poco trepando como un gusano por los corazones de los hombres y las mujeres de la ciudad, golpeando casi con mimo sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena». La ironía de la paradoja parece cruel en sí misma, desde que se trata de una dimensión humana inexorable. Por lo demás, esos tormentos son inseparables de la arrolladora realidad cotidiana, que obedece ineluctablemente a las exigencias de un instinto propio del alma popular, preocupada por la evasión. De

modo que el autor nos arrastra a una comedia realista cuyo grotesco, truculencia e ironía son las formas más profundas de la piedad. Casi a su pesar, Camilo José Cela revela sus dotes de psicólogo al ritmo del movimiento según el cual la colectividad de la «colmena» enfrenta su destino.

NUEVAS ANDANZAS Y DESVENTURAS DE LAZARILLO DE TORMES

En 1946, Camilo José Cela nos propone las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes,* libro que puede aparecer como una especie de intermedio en el conjunto de la obra novelística del autor. El periódico belga *Le Soir* del 2 de marzo de 1974 publicó una entrevista que el escritor me concedió en Bruselas, durante la cual yo le pregunté si se sentía atraído por la renovación de la novela picaresca. Su respuesta fue: «Siempre intenté reanimar, revitalizar el viejo mito literario español del sirviente de cien amos, linaje ilustre en las letras de mi país... Pero mi pícaro es muy actual». Si retenemos los términos «revitalizar» y «actual», se comprueba que Cela no ha abandonado su primera preocupación de amplitud y verdad.

Tal como lo había hecho para *La familia de Pascual Duarte,* nuestro autor cede la palabra a su personaje principal, y Lazarillo comienza a vivir —o revivir— intensamente una serie de acontecimientos singularmente significativos en cuanto a su vagabunda sensibilidad. En un substancioso prefacio a la edición francesa de esta obra (Traducción de M. B. Lacombe-Gallimard, 1963), José María de Cossío anota que «estos personajes de Cela no representan, como podían representar los puestos en pie por los viejos novelistas picarescos, clases sociales, estratos definidos y operantes de la vida española. Son casos y no tipos. Son caracteres singulares, más próximos en algunos casos a la realidad que sus antepasados, pero por excepcionales más aptos para la complacencia literaria que para la lección moral, o inmoral, aplicable e inmediata». Novela negra a ratos, aunque el tono amargo de la narración esté atemperado por el ingenio de Lazarillo, entregado a una lucha constante para enfrentar las difíciles situaciones que le impone su vida errante, resumidas en una frase vigorosamente expresiva, cuando relata su llegada a Madrid: «Era ya un hombre y los miedos, las hambres y las calamidades habían sido mi única escuela».

Nuestro héroe es cínico, poco escrupoloso, pero puede ser sentimental, incluso generoso, y en ese caso nos sentimos movidos a una admiración justificada y compensatoria. Camilo José Cela le dic-

ta —si tal puede decirse— un lenguaje irónico y pintoresco, al que ocasionalmente se agrega una u otra reflexión profundamente popular y probatoria. Por lo demás, el escritor concede una importancia esencial a todo género de detalles, elegidos para conferir a los numerosos personajes y a su medio natural las convenciones sociales que los hacen actuales sin reponder por ello a ninguna preocupación política.

La eclosión de las circunstancias y los hechos así conjugados y hábilmente multiplicados demuestra que el autor conserva, a pesar suyo, sólidas amarras que lo unen a una visión psicológica del destino humano, sin tomar partido. Los protagonistas reunidos por nuestro novelista no están concebidos en función de una sugestión simplemente literaria y tradicional, sino más bien según la necesidad de un documento dominado por la fatalidad de las fuerzas instintivas: Cela parece tomar conciencia de una materia humana modificada por la evolución de los modos de existencia. Tal vez esta situación explique la razón por la cual afirma que su pícaro es «muy actual». Sin embargo, Lazarillo no se rebela en absoluto en su condición social. Durante el epílogo de su propia novela, declara: «Si empecé animoso y acabé rendido, acháquese a la falta de pericia que en estas lides Dios me dio, y no se olvide que ni se pueden pedir peras al olmo ni vino a las fuentes de los caminos». Al fin de cuentas, Lazarillo cambiará de existencia lamentando los días y las noches pasados en recorrer el mundo guiado sólo por el placer de la libertad: «Pensé que correr campos y pueblos, como empujado por el aire, había de ser mi eterno destino y a él no quise oponerme». Y termina su emocionante confesión afirmando la inutilidad de agregar algo más: «Contar el camino, ¿para qué? Fue la espinosa senda de todos quienes conocí». Por lo demás, ya lo había declarado en «Unas palabras» de introducción: «El libro es breve como el de mi abuelo pero pienso que más vale así, porque pecado imperdonable hubiera sido inflarlo con humo de pajas que no dejara ver el grano». Sin embargo, hay que anotar que Camilo José Cela le ha prodigado una vasta dimensión interior gracias al desarrollo de la narración y sobre todo, al de su tonalidad.

Sin duda, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* constituye un relato bastante diferente de las obras de Cela, pero como en éstas, no se puede olvidar que la sensibilidad creadora del autor testimonia una cautivante visión psicológica de la sociedad evocada, al mismo tiempo que realiza una renovación de lo que se llama la novela costumbrista.

VIAJE A LA ALCARRIA

Es posible también considerar la mayoría de los episodios de los que se nutre *Viaje a la Alcarria* bajo el signo de un humor inseparable de la realidad humana y geográfica, humor que no carece de poesía cuando el autor se demora pintando los decires y comportamientos de los personajes que encuentra. El mismo viajero presenta en estos términos la cuarta edición de su relato: «Quizá mi libro más sencillo, más inmediato y directo, sea el *Viaje a la Alcarria;* también es el de más confusa andadura, el que presenta mayor número de variantes». (Palma de Mallorca, 21 de diciembre de 1963). De todos modos, la ardiente vivacidad del diálogo sigue siendo una de las cualidades maestras del narrador, y se puede comprobar que éste forma parte del espectáculo teatral al que se entrega en cada una de sus obras, cualquiera sea su género. Y no olvidaremos aquí todo lo que la vieja España conserva todavía de la inmortal aventura de Don Quijote y Sancho Panza.

Por cierto, esta obra hace pensar a veces en una especie de reportaje, pero en este caso, la parte de crónica que se nos propone conduce a la redacción de un documento novelesco gracias a la materia viva de la que se nutre y al estilo, que es una actitud frente al mundo explorado. Camilo José Cela conoce y comprende el lenguaje del siglo: es su suerte, y responde a la necesidad natural de novelar los acontecimientos sin deformarlos por eso. Una vez más, asistimos al triunfo del ímpetu narrativo, testimonio de los sentidos y la razón estrechamente conjugados.

VISPERAS, FESTIVIDAD Y OCTAVA DE SAN CAMILO DEL AÑO 1936 EN MADRID

Este es uno de los ejemplos más significativos del ímpetu narrativo que caracteriza la modalidad de Camilo José Cela. Para comprender como es debido la asombrosa acumulación de episodios que componen este libro publicado en 1969, es útil inclinarse sobre la situación de España y especialmente de Madrid entre los años 1931 a 1936. En un clarividente prefacio a la traducción francesa de Claude Bourguignon y Claude Couffon (Albin Michel, 1794), lo afirma Tuñón de Lara: «En 1931, España parecía haber encontrado el camino de una vasta adhesión nacional que se expresaba a través de una sólida mayoría republicana y socialista surgida de las elecciones a la Asamblea Constituyente». Pero pese a todo, «la violencia provocada por la po-

larización de fuerzas hacia los extremos» iba a sumir poco a poco a la capital en un clima de tensión precursor de la guerra civil. La primavera de 1936 fue una especie de impulso fatal hacia la tragedia, ya que el ejército de Marruecos debía sublevarse el 17 de julio; era la víspera de San Camilo, fecha en la cual Camilo José Cela mismo nos introduce en su conmovedor e implacable relato.

Tantos dramas condensados en un tríptico que Goya hubiera podido titular sucesivamente *Vísperas de San Camilo, El día de San Camilo, la octava de San Camilo.* Pintura de un realismo tan denso, tan torrentoso, que se hace lírica. La sangre, el sexo y la muerte constituyen ese trinomio típicamente español del que habla en este caso el crítico Antonio Otero Seco. Una especie de reportaje escrito, se diría, en una única y vasta frase resumida por un epígrafe tomado de *Fortunata y Jacinta,* de Pérez Galdós: «La inseguridad, única cosa que es constante entre nosotros». Dificultad de ser, estaríamos tentados de afirmar hoy. En fin, prosa transformada en una tonalidad dolorosa y cruelmente activa.

De semejante cantidad de personajes y situaciones novelescas nace un mosaico humano dominado por la angustia y las obsesiones de todo tipo. Durante nuestro encuentro de marzo de 1974 en Bruselas, Cela me declaraba precisamente: «Concebí *San Camilo 36* como un fresco en el que se expresarían todos los dolores (y todas las locuras) de un grupo de hombres que ignoraba lo que sucedía el 18 de julio de 1936. Ningún español sabía, por otra parte, que acababa de comenzar una guerra civil sangrienta y desgraciada».

Es posible descubrir una parte de expresionismo en esta manera de transcribir la realidad, no a causa de la generalización de la vida basada en la influencia puramente espiritual, según la concepción de Ivan Goll, sino en función directa de la complejidad trágica impuesta al comportamiento de todo un pueblo traumatizado por el miedo. En el fondo, nuestro novelista no cesa de dirigir una y otra vez su larga meditación hacia este lúgubre sentimiento. Escribirá: «Entre el silencio de los muertos late el ruidoso trajinar de la vida, es un contrapunto muy sabio que al principio ni se entiende siquiera, parece chino o cualquier otra lengua cruel, los últimos grillos de la noche van apagando su canto heridor y casi metálico y los caracoles se desperezan sobre las verdolagas bordes y lozanas, sobre las acelgas y los espárragos trigueros que chupan el nutritivo jugo de la muerte».

Por lo demás, Camilo José Cela eligió como epígrafe de su segundo capítulo tres expresivos versos del poeta cantor Cristóbal de Castillejo:

A las tierras de Madrid
hemos de ir;
todos hemos de morir.

Los acontecimientos se precipitan, las noticias son contradictorias, y esta ciudad de un millón de habitantes se ve invadida por «una marea de histeria colectiva», mientras España entra en el período más terrible de su destino. El pueblo pide armas... ¡armas! Azaña, presidente de la República, no se decide a dárselas.

La Octava de San Camilo (III capítulo), está introducido por un epígrafe tomado del poeta Fernán González:

Señor, ¿por qué nos tienes a todos tanta saña?
¡Por los nuestros pecados non destruyas a España!

sacado de una oración infinitamente dolorosa.

El microcosmos carnal, social y global no hace sino aumentar para transformarse en el telón de fondo sobre el cual se desarrolla la sangrienta aventura de la guerra. ¡La crueldad llama a la crueldad, la sangre a la sangre, la muerte a la muerte! Entonces se abate sobre Madrid «un interminable diluvio de gentes famélicas». Todo esto adquiere las dimensiones de una vasta novela costumbrista cuyo desarrollo permite al narrador una larga meditación —se puede decir que de poeta— sobre el clima psicológico de esta *Octava.* Poesía desgarradora hasta el amor obsesivo; y sobre este tema habría que reproducir aquí varias páginas del comienzo, que no forman más que una sola frase destinada a traducir la evocación de un espejo. Por lo demás, el mismo impulso cuando el autor mide las intervenciones de los sentidos y por ejemplo, describe la importancia de los olores. En este caso, como en muchos otros, se notará que todo es movimiento, estremecimiento de carne y alma, traducción dinámica —casi diabólica— de un período particularmente desastroso de la historia española.

Camilo José Cela recompone esta tragedia en un epílogo precedido por una expresión elegida en uno de los más emocionantes poemas de César Vallejo:

¡Cuídate, España, de tu propia España!

La cita está sacada del poema titulado *España, aparta de mí este cáliz,* y muestra hasta qué punto el novelista responde al desborde de su sensibilidad creadora respetando la verdad primera de los acontecimientos. La decena de páginas que terminan la obra consti-

tuyen además un eco ejemplar del consejo dado por el gran poeta peruano. Se trata de consideraciones sobre el alma español, y al mismo tiempo, una desgarradora exaltación del amor. Habla el tío Jerónimo: «Perdóname sobrino si te aburro, a tus veinte años basta con defender al corazón del hielo, esfuérzate por creer en algo que no sea la historia, esa gran falacia, cree en las virtudes teologales y en el amor, en la vida y en la muerte, ya ves que no te pido demasiado, el amor no es nunca un tormento y en todo caso siempre es el amor, contra lo que la gente supone yo te aseguro que el amor no es jamás un tirano y sí siempre un compañero para nuestro incierto viaje por la vida, la vida es un túnel por el que caminamos sembrando y cosechando amor o dando y recibiendo palos de ciego, no hay otra alternativa, abre de par en par las puertas de tu alma y deja que el amor te habite, te invada como una marea, no te defiendas del amor a tiros y a mordiscos, entrégate sin reservas, conviértete en alimento del amor, el alimento de la vida y el alimento de la muerte ya te viene marcado por la ley de los mundos». Tales períodos oratorios participan hábilmente en el desarrollo de la tonalidad descriptiva y de su perpetuo crecimiento.

Camilo José Cela es al mismo tiempo cronista, moralista, poeta. Su tarea se edifica en el seno de un mundo novelesco a menudo dramático, a veces humorístico y casi siempre amplificado por el ritmo narrativo. Por lo demás, la tensión verbal se traduce por la alternancia o la fusión de los modos subjetivos y objetivos concebidos por el escritor en la elaboración del movimiento. Y esta fuerza activa se hace entonces plenitud de existencia gracias a la suma de los detalles, como lo querían los pintores impresionistas franceses en su descomposición coloreada. Se podría anotar, a propósito de esto, que la calidad primordial de las obras aquí evocadas resulta de una voluntad de estructura radiante. En otras palabras, las diferentes fases de la intriga novelesca obedecen para el autor a cierta manera de explicar el tiempo, realidad vecina de la sustancia poética. En sí, se trata de una ética hecha de flujos y reflujos, elaborada en el respeto a la Fatalidad humana. Si para Cela «la vida es un amargo camino en espiral que conduce a la muerte», pese a todo, sigue siendo un motivo de gozo cuando el amor conserva un poder de liberación cuya cadencia es sinónimo de energía. ¡Camilo José Cela o la verba interminable!

EDMOND VANDERCAMMEN

Traducción: GRACIELA ISNARD

De la Académie Royale Belge de Langue
et Littérature Françaises

SENTIDO ULTIMO DE «LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE»

Uno de los objetivos de la crítica literaria, no el único, ni siquiera el primordial, es el de intentar una interpretación de las obras literarias, una explicación de su sentido último. Esto parece especialmente necesario en el estudio de la novela de Cela *La familia de Pascual Duarte,* debido fundamentalmente a su carácter de obra abierta, incompleta, que presenta materiales sin elaborar totalmente; de modo que es el lector quien deberá ligarlos, analizarlos y arriesgar una interpretación de los mismos.

En gran parte, la crítica se ha limitado al análisis puramente histórico, valorándola como motor que generó varias docenas de novelas de características semejantes (1). Según eso, *La familia de Pascual Duarte* no es más que la novela que inaugura el género tremendista, como *Lazarillo de Tormes* abría el de la picaresca. Otros han creído ver una denuncia social (2), o incluso política (3), o una simple manifestación del existencialismo europeo (4). Pero nadie, que yo sepa, la ha estudiado como gran tragedia en la que el hombre vence al sino, para afirmar su libérrima grandeza humana. *Pascual Duarte* es una tragedia, en este sentido, similar a las griegas, pero en la que, a

---

(1) Así ocurre en los trabajos de J. Mallo: «Caracterización y valor del *tremendismo* en la novela española contemporánea», en *Hispania,* XXXIX, 1956, pp. 49-55; de L. López Molina: «El tremendismo en la literatura española actual», en *Revista de Occidente,* 1967, XVIII, pp. 372-378; de A. Zamora Vicente: *C. J. C. (Acercamiento a un escritor),* Madrid, Gredos, 1962, p. 23; de J. L. Alborg: *Hora actual de la novela española,* Madrid, Taurus, 1958, p. 82; de A. Torres-Rioseco: «C. J. C., primer novelista español contemporáneo», en la *Revista Hispánica Moderna,* número monográfico dedicado a Cela, XXVIII, abril-octubre 1962, nn. 2-4, p. 167, y de R. Kirsner: *The novels and Travels of C. J. C.* Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1966, 2.ª ed.

(2) E. Nora en *La novela española contemporánea,* Madrid, Gredos, 1962, II. «De este modo, el trasfondo ideológico del libro (probablemente sin que ello haya sido intención consciente del autor) es difusamente "social", de crítica de una estructura determinada, a través de los tipos monstruosos y caricaturescos que es capaz de producir», p. 116.

(3) Así la interpretación de Feldman, D. M., en «C. J. C. and La familia de Pascual Duarte», en *Hispania,* XLIV, 1961, pp. 656-659.

(4) Son partidarios de una interpretación existencialista de la novela un par de estudios. Los de J. M. Castellet: «Iniciación a la obra narrativa de C. J. C.», en la *Revista Hispánica Moderna,* núm. cit. en n. 1, y los de P. Ilie: «La familia de Pascual Duarte», en *La novelística de C. J. C.,* Madrid, Gredos, 1963, p. 74 y p. 232.

Sin embargo, J. Mallo, en el art. cit. en n. 1, niega toda trascendencia filosófica a la narración.

diferencia de éstas, el hombre resulta victorioso; el protagonista se enfrenta al *fatum* inevitable y triunfa sobre él. Pero no adelantemos conclusiones.

Desde mi primera lectura de *Pascual Duarte* me llamó poderosamente la atención el hecho de que el crimen de don Jesús González de la Riva, que significa para el protagonista la muerte a manos de la justicia, no fuera narrado en la novela, siendo como es un dato más que importante para la comprensión total del texto. Me molestaba ignorar de ese suceso las circunstancias y las motivaciones, extremo que conocía en los cometidos contra las personas de «El Estirao» y de la madre. El lector tan sólo dispone de una información, con valor ignoto, que aparece en la Dedicatoria:

> A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía (5).

Esta es la única información sobre el hecho: Pascual, que está en presidio en espera de su ajusticiamiento, redacta unas memorias y las dedica a su víctima, de la que tan sólo conocemos su nombre, su adscripción social, y el dato de que Pascual lo había asesinado, lo había rematado (6). Eso es todo. El lector continuará la lectura en espera de que se desvelen los motivos y las circunstancias en las que mató a este «insigne patricio». Pero curiosamente, el lector culminará su lectura y seguirá ignorando esos puntos porque Cela no da información alguna al respecto.

1. INFORMACION ACERCA DE DON JESUS GONZALEZ

El narrador ofrece tan sólo en siete ocasiones información sobre el Conde de Torremejía. Las siete noticias las voy a transcribir, dada su brevedad, y las voy a comentar porque de este análisis puede derivarse la clave que dote de sentido a todos los materiales y nos ilumine el significado profundo que tiene la novela.

> Resulta que de los amigos de don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) es usted el único del que guardo memoria de las señas (página 51).

---

(5) C. J. C.: *Obra completa*, Barcelona, Ed. Destino, 1962, p. 55. Citaré en lo sucesivo por esta edición.

(6) El hecho de que emplee el verbo *rematar* en lugar de *matar* es interpretado por Feldman en el artículo citado de manera especial. Piensa que la acción de Pascual Duarte sucedió en la guerra del 36, cuando encontró a don Jesús agónico y torturado por las masas revolucionarias. Pascual, en un acto filantrópico, lo remató para evitarle sufrimientos gratuitos y, en respuesta agradecida, el conde lo llamó Pascualillo y le sonrió.

El texto se encuentra inserto en la carta que dirige a don Joaquín con la que le envía las memorias. Don Joaquín es un amigo del difunto conde. Pero podemos preguntarnos la causa por la que le remite estos materiales. ¿Lo hace para que interceda por él, con vistas a un posible indulto? Difícilmente se puede aceptar la hipótesis pues él mismo rechazará posteriormente tal posibilidad, al confesar que tal medida sería inútil, ya que irremisiblemente volvería a las andadas, marcado como está por un triste sino. Pero si esa explicación no parece válida, aventuremos otra. Pienso que envía las memorias a don Joaquín porque, precisamente, la muerte de su amigo don Jesús es el suceso más importante ocurrido en la vida del presidiario (7). Y es que la muerte de don Jesús es la afirmación humana de Pascual, el único acto verdaderamente libérrimo que comete, como veremos un poco más abajo.

> Acoja este ruego de perdón que le envía, como si fuera el mismo don Jesús, su humilde servidor (p. 53).
>
> A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, *Conde de Torremejía, quien al ir'o a rematar el autor* de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía (p. 55).

Feldman ha reconstruido los hechos (8). Sobre la circunstancia en que lo remató, piensa que pudo ser doble. Una, que lo matara como parte de una acción revolucionaria contra los terratenientes de su pueblo, lo cual supondría una fuerte conciencia social de la que Pascual carecía. Otra, que lo hubiera encontrado torturado por las masas y agonizante, ante lo cual Pascual lo remata para evitarle superfluos sufrimientos. A la misma conclusión llega Zamora Vicente en la reconstrucción del crimen (9). Sin embargo, pienso que si la primera hipótesis no es posible por la falta de conciencia social, la segunda tampoco parece viable. Resulta un tanto contradictorio que Pascual muestre arrepentimiento e implore perdón por un acto filantrópico que pone fin a los sufrimientos del conde. Si la segunda hipótesis de Feldman fuera cierta, habría que sumarse a su interpretación política de la novela (10).

---

(7) D. M. Feldman escribe en el art. cit.: (Cela) «says little about don Jesús' death, it is most significant event in the novel», p. 658.

(8) Feldman, *ibid.*

(9) Zamora Vicente en *op. cit.*, p. 42.

(10) Feldman escribe en las pp. 658-659 del art. cit. las siguientes palabras: «Cela insists that man must be struck by the awesome fact of his complete responsability for what he is, thinks, and does. Only in such awareness can he avoid destruction. Yet precisely in this regard is Cela's optimism to be noted. He believes that man, once aware of his responsability, is capable of its fulfilment. Thus can Pascual Duarte assert that, had he only pondered what he was about to do, his course of action would have been far different. Even though Duarte killed his own mother, he lived. It was when he *killed* don Jesús, even in the context of the revolution, even when it was not murder, he was executed. Not even church nor state.

Por mi parte, me inclino a pensar que Pascual Duarte ha asesinado al conde por otros motivos distintos que más tarde explicaré. Si usa el verbo *rematar*, lo hace probablemente para intensificar el significado de la forma simple, *matar*, sobre todo si pensamos que su competencia lingüística no es rigurosa dado su carácter de iletrado. O incluso pueda explicarse la selección del verbo *rematar* porque el hablante era cazador, y aplica a un contexto inadecuado dicho término habitual entre cazadores al referirse a cobrar una pieza.

Continúemos con las cinco noticias restantes.

> En el pueblo, como es natural, había casas buenas y casas malas, que son, como pasa con todo, las que más abundan (11); había una de dos pisos, la de don Jesús, que daba gozo de verla con su recibidor todo lleno de azulejos y macetas. Don Jesús había sido siempre muy partidario de las plantas, y para mí que tenía ordenado al ama vigi'ase los geranios, y los heliotropos (12), y las palmas, y la yerbabuena, con el mismo cariño que si fuesen hijos, porque la vieja andaba siempre correteando con un cazo en la mano, regando los tiestos con un mimo que a no dudar agradecían los tallos, tales eran su lozanía y su verdor (p. 58).

Tras esta descripción de la casa del conde se pinta la del narrador, lo cual supone contraponer dos caminos de vida humana: la del conde, disfrutando de su riqueza y su felicidad, y la de Pascual, sufriendo la pobreza y la desgracia. Pero si es importante que vayan aunadas estas descripciones, no lo es menos que vayan precedidas de una cierta teoría filosófica sobre el sentido de la vida misma:

> Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y, sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos (13) por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de los cardos y de las chumberas...
>
> Hay mucha diferencia entre adornarse las carnes con arrebol y colonia, y hacerlo con tatuajes que después nadie ha de borrar ya (p. 57).

---

being agents of man, can prevent man's destruction when he does not assume responsibility for himself, and the lettres Cela carefully includes at the novel's end are indicative of Cela's convictions in this regard. Indeed, the choice is man's as to whether or not he will accept and nourish the values which his history has developed and passed on to him. But when he destroys them, as Duarte destroyed don Jesús, whether that destruction be in keeping, with that vague procedent called the «spirit of the age», or not, he died. Be he a Spanish Falangist, a German Hitlerite, or Pascual Duarte, the result is destruction. This, I suggest, is the Jesson of Pascual Duarte, and Cela's thesis.»

(11) En las eds. 7.ª, 9.ª y ss. se lee *abundan* en lugar de *abundaban.*

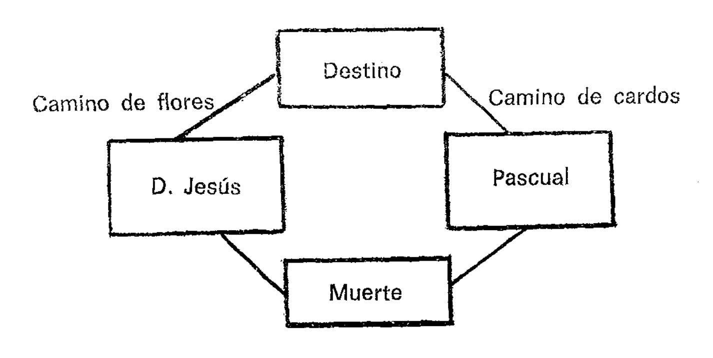
(12) En las eds. 7.ª, 9.ª y ss. se lee *los geranios, los heliotropos,* sin la coordinación de *y.*

(13) En las eds. 5.ª, 7.ª y ss. se lee *de cera y destinarnos,* en lugar de *y en destinarnos.*

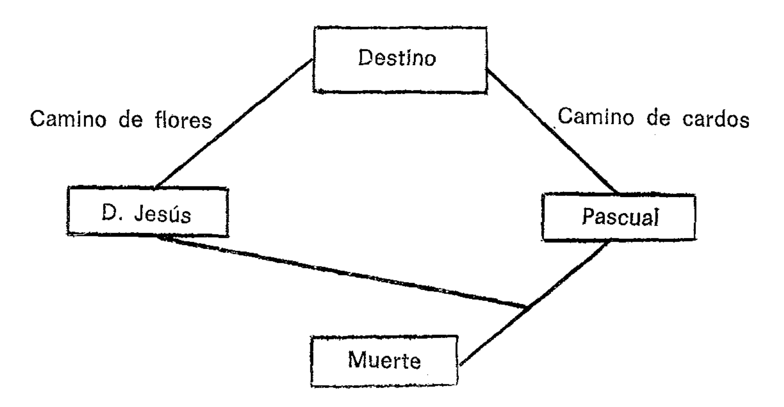
Con estas palabras se abre la novela en su primer capítulo. Parece evidente que las memorias han sido proyectadas como la justificación de la exactitud de esos presupuestos: único es el desenlace del hombre, la muerte, pero diversos los caminos que a ella llevan y que están seleccionados por el *fatum*. Es previsible que Pascual, marcado por esos «tatuajes», termine en un desenlace desastroso, después de una vida tortuosa (la vida desgraciada, los crímenes, la muerte como castigo). Es su sino. Y se podría esperar el dulce existir del conde y su muerte plácidamente natural. Es el otro sino. Hay algo por encima de los hombres que los conduce a la muerte y que incluso selecciona su camino hacia ella. Los ha marcado con el *fatum* inevitable. Estos son los postulados de la filosofía de Pascual, y acorde con ello ha estructurado el principio de capítulo, que es, a su vez, la disposición de la estructura de la novela. En consecuencia, comienza a narrar cómo es la vida de un hombre agraciado en el caminar hacia la muerte, la de don Jesús, y cómo la del pobre, marcado por el sino contrario, la de Pascual. Pero al quedar truncadas las memorias, quedamos sin saber en qué momento se cruzan las vidas y cuándo decide Pascual oponerse al sino, haciendo salir violentamente del suyo a don Jesús. No veo otra explicación al hecho de que se estructure de ese modo el primer capítulo:

1. *Excursus* filosófico inicial.
2. Descripción de la casa del rico. *Fatum*$_1$.
3. Descripción de la casa del pobre. *Fatum*$_2$.

Según esto, toda la novela no será más que la estructuración de los motivos, con vistas a la demostración de esos presupuestos filosóficos. En principio, el plan de existencia que el *fatum* ha trazado para ambos personajes es el siguiente:



Sin embargo, por la acción de Pascual el plan se ve modificado. Don Jesús se encuentra precipitadamente con la muerte y en circunstancias violentas, lo cual no es otra cosa sino el enfrentamiento de Pascual al sino, desbaratando sus planes, venciéndolo:



Continúemos con el resto de las escasas informaciones que se nos ofrecen del difunto conde.

> Mi mujer (...) decía que las anguilas estaban rollizas porque comían lo mismo que don Jesús, sólo que un día más tarde (p. 62).
>
> En una ocasión, andando yo a la perdiz bordeando la finca Los Jarales—de don Jesús—me tropecé con él («El Estirao») (página 78).
>
> Allí estaba don Manuel preparándose para decir la misa, esa *misa que decía para don Jesús, para el ama y para dos o tres* viejas más (p. 104).
>
> Siéntate allí. Cuando veas que don Jesús se arrodilla, te arrodillas tú; cuando veas que don Jesús se levanta, te levantas tú (14); cuando veas que don Jesús se sienta, te sientas tú también (p. 105).

Las cuatro noticias no son más que parcos y expresivos procedimientos para caracterizar el *status* social concreto de don Jesús. El hecho de que posea «Los Jarales», que tenga satisfechas sus necesidades vitales (alimentación selecta y abundante) y que frecuente la iglesia, tienen como función la adscripción del personaje a la burguesía rural.

Y ya no hay más noticias sobre el conde. Tan sólo, al final de la novela, se incluye una carta del cabo de la Guardia Civil, en la que nos facilita información sobre el día de la semana, un martes, en que ocurrió el crimen. Cela, por su parte, sugiere que pudo matarlo *en el 36, cuando salió de la cárcel con motivo de la guerra, coinci-*

(14) Frase ausente en las eds. 9.ª y ss.

diendo con los quince días de revolución que vivió el pueblo de Torremejía. Zamora Vicente reconstruye los hechos y piensa que Pascual comete el crimen durante la revuelta del 36, fecha en que lograría salir de la cárcel con el desbarajuste del Alzamiento Nacional. La guerra supuso la persecución de la casta del terrateniente a que pertenecía don Jesús, y que era todo un símbolo de una situación percibida como injusta (15).

En conclusión, me parece que la novela se había concebido en principio como la exposición de un verdadero determinismo presente en la existencia humana. Cuando irremediablemente dos personas recorrían su camino hacia la muerte por sendas contrapuestas, una por la de las flores, otra por la de los cardos, Pascual decide desbaratar esos planes, anular el determinismo, con un incidente que es, precisamente, el que no ha podido narrarnos porque ha sido ajusticiado antes, de manera que las memorias han quedado truncadas. Pero en cualquier caso ha sido el enfrentamiento victorioso del hombre con el *fatum.*

2. HIPOTESIS DE INTERPRETACION

Cuando Pascual redacta sus memorias ya ha logrado la paz espiritual, ha confesado sus pecados y ha reflexionado sobre su vida, encontrándole un sentido unitario. Ha racionalizado su trayectoria vital.

Pascual sopesa los acontecimientos más dolorosos de su existencia. Había matado a su fiel perrilla por casualidad. Había estado sentado en una roca fumándose un pitillo. Cuando se alejaba, se volvió a mirarla y le pareció triste. Volvió a sentarse y es entonces cuando queda contemplando a la perra y cree descubrir una mirada acusadora en ella. Le asesta como respuesta unos disparos que le causan la muerte. Indudablemente nada habría ocurrido de no haber vuelto a la piedra y, en consecuencia, es una muerte casual. Otro tanto sucede en el crimen de la madre: una vez que se había decidido a no cometer el asesinato, la casualidad hace que la madre se despierte y Pascual se vea entonces impelido a culminar la acción, quitándole la vida.

Por otra parte, haber nacido en la indigencia en que nace lo condiciona poderosamente. Sus capacidades intelectuales se pierden sin cultivo alguno. Su proceso de aprendizaje se reduce a la interiorización de mecanismos agresivos, que son precisamente los que contempla en ese mundo bronco al que pertenece.

(15) Zamora Vicente en *op. cit.*, p. 42.

Y podríamos alargar innecesariamente la lista de calamidades padecidas por haber nacido marcado con el terrible sino. Todo esto justifica, en gran parte, su conducta criminal. Para algún crítico, los crímenes de Pascual no son más que actos de defensa propia. «A Pascual —como al Mersault de *L'etranger,* de Camus— le avasalla la vida, esa vida externa, esa sociedad que les rodea de un tejido de absurdos ante los cuales ellos no tienen otra defensa que la más elemental de todas: el asesinato en defensa propia» (16).

Ante este estado de cosas, ¿no está justificado que Pascual acepte la existencia de un *fatum* que condiciona su vida? (17). Si él hubiera nacido en la mansión de los condes de Torremejía, ¿pensaría igual y, lo que es peor, habría cometido los crímenes que cometió? Estas son las cuestiones que le preocupan en presidio, las que analiza y las que le llevan a concluir que necesariamente existe una entidad suprahumana que conduce la vida de los hombres, entidad que identifica en ocasiones con Dios, con el diablo o con algo indefinido. Es su sino maléfico.

> Hasta que la mala estrella, esa mala estrella que parecía como empeñada en perseguirme, quiso resucitarlos para mi mal (p. 164).
>
> Da pena pensar que las pocas veces que en esta vida se me ocurrió no portarme demasiado mal, esta fatalidad, esa mala estrella que, como ya más atrás le dije, parece como complacerse en acompañarme, torció y dispuso las cosas de forma tal que la bondad no acabó para servir a mi alma para maldita la cosa (p. 169).
>
> Como al que el destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras (p. 89).
>
> ¡Qué ajenos estábamos los dos a que Dios —que todo lo dispone para la buena marcha de los universos— nos lo había de quitar! (página 126).
>
> Hasta que Dios, o quién sabe si el diablo, quiso llevárselos (página 61).
>
> Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba, defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar (p. 68).
>
> Como Dios se conoce que no quiso que ninguno de nosotros nos distinguiésemos por las buenas inclinaciones, encarriló su discurrir hacia otros menesteres (p. 75).

Ese *fatum* existente ha seleccionado para cada hombre su camino, que se va a desarrollar tal y como está escrito, sin la más mínima variación sobre lo programado. Lo que no tolera precisamente Pascual

(16) J. M. Castellet en art. cit., p. 128.
(17) P. Ilie, *op. cit.*, p. 72.

es el sentido fatalista del universo, el pensar que todo está escrito anteriormente, que todas las vidas están previstas desde el inicio en todos sus accidentes.

> La verdad es que la vida en mi familia poco tenía de placentera, pero como no nos es dado escoger, sino que ya —y aún antes de nacer— estamos destinados unos a un lado y otros a otro, procuraba conformarme con lo que me había tocado, que era la única manera de no desesperar (p. 69).
>
> Me atosigaba, al empezar a redactar lo que le envío, la idea de que por aquellas fechas ya alguien sabía si había de llegar al fin de mi relato, o dónde habría de cortar si el tiempo que he gastado hubiera ido mal medido y esa seguridad de que mis actos habían de ser, a la fuerza, trazados sobre surcos ya previstos, era algo que me sacaba de quicio (p. 52).

Contra todo esto se rebela Pascual al asesinar al conde de Torremejía. Logra desbaratar los planes —¿divinos?— previstos para el dulce caminar de don Jesús, cuando precipita su muerte. El conde de Torremejía, como hombre destinado a vivir una vida placentera, sigue su «camino de flores», previstamente feliz; no obstante, Pascual, que continuaba el suyo, el marcado por los sinsabores y las chumberas, va a hacer saltar en un momento estos planes previstos. Su acción delictiva supone saltar por encima de las barreras existenciales y va a abortar la feliz trayectoria del conde. El asesinato supone un final no previsto para el conde, un final propio del camino de las chumberas. Pascual con esa decisión destruye el *fatum* de don Jesús. El sino que lo sellara queda sin efecto. Ahí radica la victoria del hombre: Pascual se ha opuesto a los designios providenciales para afirmar su libérrima grandeza humana. El hombre es más poderoso que el destino. Esta es la significación de la gran tragedia que es *Pascual Duarte* y que puede equipararlo, en importancia, a los dramas griegos. Estamos ante la gran tragedia de la existencia humana, de la que sale victorioso el hombre.

JUAN MARIA MARIN MARTINEZ

Moreras, 8
MADRID

LA ADJETIVACION EN «LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE»

Nuestro trabajo tiene por primordial objetivo establecer qué papel desempeña la adjetivación, como parte integrante del sistema estilístico, en *La familia de Pascual Duarte* (1), sin olvidar que existe un extraordinario estudio totalizador de la obra de Camilo José Cela desde la perspectiva del léxico, hoy por hoy básico, debido a Sara Suárez (2).

Para ello, siquiera sea como punto de partida, es necesario establecer qué es lo que vamos a entender por adjetivo, así como una posible clasificación como paso previo a cualquier ejemplificación medianamente ordenada.

Como es lógico en un trabajo de este tipo, no vamos a entrar en la compleja problemática que plantea el adjetivo a nivel gramatical —lugar de encontradas opiniones—, y seguiremos, en lo posible, por entender que es más afín a nuestros propósitos el planteamiento que Gonzalo Sobejano lleva a cabo en *El epíteto en la lírica española* (3), que, pese a su título, la primera parte del trabajo constituye un estudio gramatical del adjetivo en su diacronía.

Pasemos, pues, sin más dilaciones, a determinar unos mínimos presupuestos teóricos que sirvan de base para nuestra clasificación del adjetivo:

a) **Desde el punto de vista morfológico**

«... El único factor, por tanto, que singulariza al adjetivo como una parte de la oración distinta de todas las demás es el hecho de poder presentar dos *terminationes ad genera (bueno, buena)*, sin que,

---

(1) Para el presente estudio hemos seguido la edición de Destino, Barcelona, abril 1962. Al lector interesado en los diversos aspectos que plantea la obra de *La familia de Pascual Duarte* remitimos a la excelente edición del profesor Jorge Urrutia, colección «Hispánicos», Planeta, Barcelona, 1977.

(2) Sara Suárez: *El léxico de Camilo José Cela*, Alfaguara, Madrid, 1969.

(3) Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española*, Gredos, 2.ª ed., Madrid, 1970.

por sí mismo, el adjetivo sea un semantema de género fijo y determinado y sin que al concepto designado por él corresponda un género real» (4).

«Es, por tanto, adjetivo aquella parte de la oración que puede presentar y de hecho presenta en múltiples casos terminaciones de género disponibles para la concordancia, y en ello se distingue de toda otra parte de la oración» (5).

Así, pues, y siguiendo a Sobejano, desde la perspectiva morfológica dividiremos al adjetivo en:

1) Primitivo:

a) Pronombres adjetivos.
b) Calificativos puros.

2) Derivados:

a) de un sustantivo;
b) de un verbo;
c) de otro adjetivo;
d) de un adverbio.

b) **Contenido semántico del adjetivo**

«Suele definirse el adjetivo como aquella parte de la oración o aquel nombre que determina o califica al sustantivo, y la gramática tadicional considera la cualidad como núcleo semántico del adjetivo» (6).

Desde una perspectiva semántica, y siguiendo a Ricardo Navas Ruiz (7), «el adjetivo calificativo, el único adjetivo semánticamente tal, se subdivide en:

a) clasificador;
b) cualitativo;
c) de estado;
d) verbal;
e) situacional».

(4) *Ibídem*, p. 79.
(5) *Ibídem*, p. 82.
(6) *Ibídem*, p. 88.
(7) Ricardo Navas Ruiz: «En torno a la clasificación del adjetivo», en *Strenae*, Salamanca, 1962, pp. 369-374.

c) **Función sintáctica del adjetivo**

«... prescindiendo de aquellos casos en que el adjetivo no funciona como término secundario junto a un término principal, sino como término principal él mismo o bien como término secundario sin término principal expreso, fenómenos que suelen encerrarse bajo el epígrafe general de "sustantivación de adjetivos", las funciones sintácticas del adjetivo morfológica y semánticamente tal pueden clasificarse conforme al esquema siguiente:

1. Predicativo.
2. Atributivo» (8).

d) **Construcciones adjetivas**

Señalaremos como más privativas del estilo de Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte* las formadas por:

a) Como + ...
b) Preposición + término.

De acuerdo con los principios de clasificación que hemos presentado, pasemos a su ejemplificación.

PRIMITIVOS

Pronombres adjetivos.—La abundancia de los llamados pronombres adjetivos es manifiesta —aparecen en 703 ocasiones—; su objetivo consiste en presentarnos un estilo real y concreto, situándonos a los personajes en un contexto poco culto, expresivamente identificador.

Mi, nuestro, con índice alto de frecuencia —350 casos—, nos indican que esencialmente la novela está concebida en forma autobiográfica, con un estilo expresivamente concreto. El protagonista emplea vocablos y usos del lenguaje familiar. *Nuestro* frente a *mi* aparece en ínfima proporción de frecuencia; observamos que la aparición de *nuestro* coincide con las páginas finales de la novela, precisamente cuando Pascual se extiende en consideraciones de tipo filosófico, aunque podamos distinguir en su empleo un sentido concreto del habla y un sentido enfático.

---

(8) Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española,* Gredos, 2.ª ed., Madrid, 1970.

Forma concreta del habla:

> ... en *nuestra* choza.
> ... por *nuestro* santo (p. 82).

Con sentido enfático:

> ... *nuestra* juventud.
> ... *nuestro* empaque (p. 82).

Hacia el final de la novela, en las páginas 169-170, *nuestro* aparece de una forma reiterativa, produciendo un estilo desarraigado, abstracto, de consideraciones filosóficas, que tienden a esconder su «yo» ante la acción suprema de la novela: el asesinato de la madre.

> ... en *nuestra* cabeza (p. 169).
> ... *nuestra* adustez (p. 169).
> ... *nuestra* barba (p. 170).
> ... *nuestro* anhelo (p. 170).
> ... *nuestra* alma (p. 170).

Nuestro aparece siempre antepuesto. No existe un solo caso de posposición.

Mi, como ya hemos apuntado, muestra un índice alto de frecuencia; proporciona al estilo un rasgo autobiográfico, concreto e identificador. Tal como aparece estructurada la novela, y en el medio ambiente en que se desenvuelve, su uso es una necesidad estilítica. Se repite deliberadamente, sobre todo, ante madre, hermana, padre, mujer e hijos.

A veces, su presencia da un tono a la acción de realce expresivo, enfático, que se produce, en algunos casos, por la correlación antitética: *esas..., mi...:*

> ... *esas* tres mujeres: *mi* mujer, *mi* madre y *mi* hermana (p. 108).

Enfáticamente concretiza la descripción:

> ... *mi* vida entera... *mis* ojos y *mi* sangre... *mis* pechos, *mi* madeja... *mis* dientes (p. 138).

Lo normal es que *mi* aparezca antepuesto al sustantivo, siguiendo el esquema: *Mi + sustantivo.* Sin embargo, el texto nos presenta algunos casos, pocos en verdad, con el esquema siguiente: *Mi + adjetivo + sustantivo:*

> ... *mi* única compañía (p. 67).
> ... *mi* nuevo hijo (p. 100).
> ... *mis* tristes días (p. 107).
> ... *mis* muchas culpas (p. 150).

La posposición de *mi* al sustantivo es rara. (Ya hemos apuntado que *nuestro* no aparece ni una sola vez pospuesto.) Casos de posposición de *mío* solamente he encontrado:

> ... con un hijo *mío* (p. 75).
> ... este afán *mío* (p. 122).
> ... que es mucha pretensión por parte *mía* (p. 122).

Su aporta 187 casos. En la mayoría de ellos no hemos encontrado una clara función expresiva, sino que, por el contrario, atisbamos en su uso un rasgo de estilo propio de su función concretizadora. Sin embargo, existen ejemplos donde la función expresiva es privativa.

> ... con *su* juventud, *su* belleza, y con *su* belleza, *su* peligro.
> ... con *su* respa!do y *sus* patas y *su* culera.

En general, su empleo responde al esquema *Su + sustantivo.*

Cuando aparece el esquema *Su + adjetivo + sustantivo,* responde en la novela a fórmulas de cortesía:

> ... *su* humilde servidor.

Aquel, aquella responde normalmente al esquema *aquel + sustantivo;* no aparece pospuesto al sustantivo, limitando, de este modo, su expresividad.

Este aparece antepuesto al sustantivo, respondiendo al esquema *este + sustantivo,* aunque con menor frecuencia *este + adjetivo + + sustantivo:*

> ... con *esta* pública confesión (p. 20).
> ... con *este* largo relato (p. 19).

Ese se antepone al sustantivo. El esquema normal de empleo es *ese + sustantivo* y *ese + adjetivo + sustantivo.*

En el texto, con frecuencia, comporta un valor despectivo:

> ... *esas* temblequeras (p. 87).
> ... *ese* perro (p. 87).

Con los determinativos empleados con profusión —como hemos podido observar—, el escritor quiere resaltar la concreción, que se convierte así en uno de los rasgos estilísticos que definen *La familia de Pascual Duarte.*

Calificativos puros.—La mayor parte de los empleados pertenecen al campo semántico del color. He entresacado: *largo, blanco, alto, azul, naranja, clara, oscura, castaño, triste, morada, malva, rosa, mo-*

rena, negra, libre, roja, amarilla, gris, duro, amargo... Los que presentan un mayor índice de empleo son: *negro, azul, triste, libre.*

> ... El campo más triste mucho más triste de lo que me había figurado (p. 150).
> ... estoy tan libre como tú tan libre como... (p. 165).
> ... y yo libre, sano como una manzana (p. 157).
> ... en aquellos ojos... un poco más azules que las lágrimas (p. 153).

DERIVADOS

Derivados de un sustantivo: *airosa, orgulloso, manchego, rumbosa, celoso, gracioso, cauteloso...*

Podemos observar, tras los ejemplos aducidos, que la sufijación no se caracteriza precisamente por su variabilidad, ya que en la mayoría de los casos el sufijo más activo es *-oso* (9).

En el texto la derivación sustantiva es exigua.

> ... en que hasta me sentía orgulloso de ella (p. 28).
> ... era gracioso mirar (p. 29).

Derivados de un verbo.—Constituyen el núcleo más amplio. El sufijo que más se emplea es, sin duda alguna, *-dor* en los derivados de agente, como *despertador, escrutador, acogedor, amargor, desconocedor, cantor, agobiador, retador, decidor, silbador, consentidor.*

> ... por mostrarme amable y decidor (p. 164).
> ... aún muy tierna y como era de natural consentidor y algo tímida (p. 163).
> ... tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría (p. 156).

-iente: caliente, maloliente, sonriente.

-ante: interesante, anhelante, suplicante, agonizante.

«Pocas terminaciones tan prestigiosas como éstas han producido una descendencia tan numerosa con formas verdaderamente chocantes por el encuentro entre su valor evocador y culto con raíces de significado vulgar y plebeyo no pocas veces» (10).

> ... la sangre corría como desbocada... estaba caliente como un vientre (p. 176).
> ... puso un gesto como suplicante (p. 137).

---

(9) Véase el libro de Emilio Náñez: *La lengua que hablamos. Creación y sistema*, Bedia, Santander, 1973, basado esencialmente en la sufijación del habla coloquial.

(10) *Ibídem*, p. 79.

La extensa derivación verbal que encontramos en el texto nos indica la rapidez del estilo, un precipitar los acontecimientos, como corresponde a la acción suprema y a la mentalidad del protagonista.

Derivados de un adjetivo: *rubiales, maligno, negrillos, amarillitos,* infeliz.

-ales: «Difícil resulta precisar de dónde pueda provenir el sufijo *-ales.* Para el eminente gramático don Salvador Fernández Ramírez, este interfijo procede de la sustitución correspondiente... En la actualidad apenas he oído ni visto otros ejemplos que los ya conocidos, como *mochales, viejales, rubiales...*» (11).

La derivación adjetival en la novela es escasa.

Adverbios calificativos.—La mayoría son calificativos derivados de adjetivos de la misma clase.

«Dentro de ellos predominan los de intensidad, que nos dan una cuantificación implícita muy sensible de la cualidad, con especial fuerza y dependiendo siempre de verbos de acción. Son abundantes: *intensamente, profundamente, ferozmente, cruelmente, atrozmente, vertiginosamente, estrepitosamente, repentinamente...* Todos ellos imprimen a la narración un ritmo de violencia y energía.

Sólo en dos ocasiones aparecen en la novela adverbios en *-mente* yuxtapuestos, y en ambos casos son calificativos de este grupo de los intensivos, reforzados, conservando en el primero la terminación *-mente:*

> Se odia intensamente, ferozmente (p. 140).
> La besé ardientemente, intensamente (p. 185) (12).

Lentamente normalmente acompaña a verbos de acción durativa o terminativa, pero que se realizan con calma.

> ... las sombras iban y venían, unas veces lentamente, otras a saltitos (p. 61).

«Por el contrario, rápidamente se usa las tres veces en construcciones gemelas: verbo de acción puntual en infinitivo + complemento circunstancial + rápidamente:

> Herir sin pena, rápidamente (p. 190).
> Acabar pronto, rápidamente (p. 193).

---

(11) *Ibidem,* p. 48.
(12) Sara Suárez: *El léxico de Camilo José Cela,* Alfaguara, Madrid, 1969, p. 496.

Algunos califican a la vez al verbo y al sujeto del modo transitorio que es típico en estos casos, indicando siempre una disposición de ánimo del sujeto:

> Uno se acerca cautelosamente (p. 140).
> Me miraba tímidamente (p. 184)» (13).

ADJETIVOS SEMANTICOS

Clasificadores.—Encuadran semánticamente al sustantivo dentro de una categoría definida, grupo determinado, departamento preciso. Significan nacionalidad, partido político, religión, escuelas y tendencias, instituciones culturales y sociales, especie, clase social.

Presentan gran analogía con el sustantivo desde el punto de vista de la significación. Van pospuestos en la mayoría de los casos porque antepuestos significaría convertirlos en sustantivos.

> ... tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría (p. 33).
> ... Mi padre, portugués, cuarentón y alto y gordo (p. 35).
> ... la llamaba ignorante y bruja. Ella le llamaba desgraciado y peludo, lo tachaba de hambriento y portugués (p. 38).
> ... borracho y pendenciero sí sería, pero cristiano viejo y de la mejor ley (p. 47).
> ... Chinchilla es un pueblo ruin, como todos los manchegos (p. 163).

Como puede observarse, el adjetivo clasificador es poco usado en la novela. Una mayor abundancia de clasificadores traería consigo un lenguaje más culto.

Cualitativos.—Expresan propiamente una cualidad del sustantivo: cualidades físicas o morales, vicios y virtudes.

> ... había allí una piedra, redonda y achatada como una silla baja (página 32).
> ... tenía un carácter violento y autoritario (p. 40).

El texto contiene una gran cantidad de adjetivos cualitativos. En él aparece toda una gama de colores, cualidades físicas y morales.

Colores: azul, rojo, negro, verde, amarillo, pardo...

Cualidades físicas: alto, estrecho, redondo, achatado, largo, gordo...

Cualidades morales: violento, áspero, brusco, bribona, ruin...

En el empleo de los adjetivos cualitativos existe una pequeña diferencia a favor de la posposición.

---

(13) *Ibidem*, pp. 496-497.

De estado.—Aparecen normalmente pospuestos y con el verbo *estar.*

> ... estaba fría como una muerta (p. 75).
> ... estaba hermosa como pocas veces (p. 75).
> ... el campo estaba en calma y agostado (p. 40).

La estructuración de los adjetivos de estado en la novela responde esencialmente a:

Estar + adjetivo.

Estar + *como* + adjetivo.

Estar + *tan* + adjetivo.

El único empleo de anteposición que hemos encontrado connota un valor ponderativo.

> ... nuestro hijo bien hermoso está, con sus carnes rosadas... (p. 104).

Verbales.—Abundan los acabados en *-dor, -ante, -oso, -ble.*

-dor: El sufijo *-dor* forma adjetivos de acción, razón por la cual los adjetivos así conformados prefieren la posposición.

> ... tan entera estaba como al nacer y tan desconocedora de varón como una novicia (p. 66).
> ... parecía una letanía, agobiadora y lenta como las noches de vino (p. 108).
> ... solía llamarla ignorante, ofensa gravísima (p. 38).
> ... y ella me miraba como suplicante (p. 99).
> ... como a un perro rabioso (p. 146).
> ... y se *reía* gozoso (p. 153).
> ... y el aspecto de ella, agradable y acogedor (p. 82).
> ... avanza, fatal, incansable, pero lenta (p. 169).

-ble: «Del paradigma *amable, endeble, posible, doble, soluble,* en realidad sólo dos, *-able* e *-ible,* tienen una vigencia analógica importante, especialmente el primero, ya que la mayoría de estos derivados está formada sobre verbos de la primera conjugación, los más numerosos, o bien sobre bases comparadas a dicha conjugación» (14).

Situacionales.—Concretan al sustantivo por medio de determinaciones de tipo circunstancial. Situación en el tiempo o espacio: moderno, de pequeño, de mayor, de mozo...

> ... Me acuerdo que de pequeño, me daba miedo, y aún ahora de mayor, me ocurre un estremecimiento cuando traigo memoria de aquellos miedos (p. 29).

---

(14) Emilio Náñez: *La lengua que hablamos. Creación y sistema,* Bedia, Santander, 1973, página 24.

Valoración:

... tenía una perrilla perdiguera —la Chispa— medio ruin, medio bravía (p. 32).

Norma:

... solía llamarla ignorante (p. 38).

Cantidad:

... era tan escaso como sencillo (p. 28).

De acuerdo con la clasificación adoptada vemos que, en el texto, Cela ha prodigado los adjetivos cualitativos como corresponde al personaje autobiografiado, ya que para él es más importante el dato descriptivo, concreto —es el mundo que comprende y en el que se desenvuelve— que las puras lucubraciones filosóficas. Los adjetivos conforman el estilo.

De igual manera resaltamos la importancia de los adjetivos verbales, que sirven para dar vivacidad a la acción, acción trepidante que emana de la turbulenta naturaleza de Pascual. La novela es descriptiva —el protagonista nos refiere sus recuerdos no de un modo lineal, sino agolpados, como le vienen a la memoria—, pero esta descripción no es morosa, sino de ritmo creciente ante la necesidad imperiosa —aunque sean hechos pasados— que siente el protagonista de matar a su madre (15).

FUNCION SINTACTICA DEL ADJETIVO

Predicativo.—Se ha insistido —a lo largo y ancho de los estudios gramaticales— en que el adjetivo predicativo expresa una cualidad necesaria, es decir, va inmerso o al menos puede ir en la sustancia; pues bien, *La familia de Pascual Duarte* nos presenta un elevado número de predicativos, de acuerdo, naturalmente, con la forma de ser del protagonista.

Dentro de los predicativos existe una abrumadora mayoría a favor del subgrupo «verbo copulativo explícito», siendo, con mucho, el más empleado del subgrupo el verbo «ser». Cosa lógica, si tenemos en cuenta que es el verbo que menos carga informativa transmite al estar más cerca del mundo sensorial y que conlleva, al menos en teoría, una carga semántica objetiva.

... era larga y chupada (p. 35).
... para algunas cosas era débil y pusilánime para otras (p. 47).
... que era grande y cuadrado (p. 26).

---

(15) Alonso Zamora Vicente: *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*, Madrid, Gredos, 1962.

Son poco numerosos los ejemplos de «predicado de complemento»:

> ... se le veían las piernas, blancas y apretadas, sobre la media negra (p. 66).

Más numerosos, por el contrario, son los ejemplos de «predicado de complemento sin verbo transitivo». Responden al esquema:

con + artículo + sustantivo + predicado

> ... con las casas pintadas (p. 26).
> ... con la cara blanca y la mirada tan humilde (p. 44).
> ... quedó la vieja con el vientre lleno (p. 54).

El mencionado esquema se encuentra hoy día en progresión ascendente, sobre todo en la lengua hablada. Podemos afirmar que la literatura no es ajena al proceso, ya que en los últimos años ha intentado elevar a fórmulas artísticas el lenguaje coloquial, consiguiéndolo en algunos casos. Camilo José Cela es uno de ellos.

No es frecuente en frase absoluta:

> ... era alta, morena de color, negra de pelo (p. 65).

Atributivo.—Por regla general, en el uso del adjetivo atributivo prefiere el inmediato al mediato. En el inmediato no hay preeminencia de la anteposición sobre la posposición ni viceversa.

Antepuesto:

> ... con esta pública confesión (p. 19).
> ... tan grandes arcadas en el alma (p. 20).
> ... negra sombra (p. 84).

Pospuesto:

> ... y me miraba con la cabeza ladeada (p. 25).
> ... y con su madroñera encarnada y amarilla (p. 86).
> ... estos otros sufren del sol violento de la llanura (p. 25).

En el atributivo mediato abunda más la técnica del empleo retardado.

> ... pasaba un regato, a veces medio seco y nunca demasiado lleno, cochino y maloliente (p. 31).
> ... un banco... de madera sin pintar, duro y frío como la piedra (página 78).

El epíteto en *Pascual Duarte* matiza el estilo de expresividad, fuerza imaginativa, pero siempre bajo la mirada atenta de Pascual, que tiende hacia el mundo que a él le es propio y conocido: el mundo sensorial.

ADVERBIOS CALIFICATIVOS

Sara Suárez apunta: «Entre los fichados en *La familia de Pascual Duarte*, algo más de la mitad corresponden a los que sirven de complemento de la acción verbal, y de éstos, la mayoría son calificativos, derivados de adjetivos de la misma clase.

Dentro de ellos predominan los de intensidad, que nos dan una cuantificación implícita muy sensible de la cualidad, con especial fuerza y dependiendo siempre de verbos de acción. Son abundantes: intensamente, profundamente, ferozmente, atrozmente, vertiginosamente...» (16).

Algunos califican a la vez al verbo y al sujeto de modo transitorio:

> ... uno se acerca cautelosamente (p. 140).
> ... me miraba tímidamente (p. 184).

«Hay dos opuestos entre sí, que son los que más se repiten: *lentamente*, empleado cuatro veces, y *rápidamente*, en tres ocasiones. Ambos, de acuerdo con su significación, marcan momentos también opuestos en el desarrollo del hilo argumental. *Lentamente* acompaña a verbos de acción durativa o terminativa, pero que se realizan con calma:

> Las sombras iban y venían, unas veces lentamente, otras a saltitos (p. 61).

Por el contrario, rápidamente se usa las tres veces en construcciones gemelas: verbo de acción puntual en infinitivo + complemento circunstancial + rápidamente:

> Herir sin pena, rápidamente (p. 190)» (17).

En las páginas de Pascual Duarte es muy corriente encontrarse con determinativos de adjetivos. Expresan medida de una cualidad dada por el adjetivo.

> ... de mi niñez no son precisamente buenos recuerdos los que guardo (p. 66).

---

(16) Sara Suárez: *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, Alfaguara, 1969, p. 496.
(17) *Ibidem.*

Talmente y mismamente aparecen —como recurso estilístico del habla coloquial— empleados unas veces en forma correlativa con *como* y otras veces sin dicha partícula.

> ... Pascualillo, que en los once meses de vida que alcanzó, fuera talmente un sol (p. 176).
> ... *¡La criatura que era mismamente un sol!* (p. *108*).

Una de las notas más singulares de Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte* es su afición por el mundo de los colores. Es colorista. «Cela no sólo agota la gama de colores admitida en nuestra lengua y acude continuamente, como todo el mundo, a generalizaciones, sino que crea, y esto es lo que nos interesa, correspondencias de color de gran precisión y originalidad con las que revela su fineza de percepción y su búsqueda exhaustiva del matiz, en especial cuando se trata de describir tonos imprecisos o mezclados, o de relacionar sentimientos y estados de ánimo con colores determinados» (18).

«Camilo José Cela cuando no encuentra el color apropiado por falta de términos precisos opta por "darnos el color mediante asociación inusual con el de algún objeto o sustancia conocidos de todos"» (19).

> ... del color natural de la piedra (p. 27).
> ... con sus cabecitas de vidrio de color (p. 29).
> ... tenía la misma color de las manzanas (p. 49).
> ... *de la apagada color de la ceniza* (p. *61*).

Debido al abundante empleo de la adjetivación colorista, Camilo José Cela emplea en muchísimos casos el generalizador.

> ... tenía la color tostada y un estupendo bigote negro (p. 35).
> ... y un acerico de peluche colorado (p. 28).

La lista de la adjetivación de color, y su frecuencia de uso, en forma generalizadora, es la siguiente: Negro (11), azul (8), blanco (7), rojo (5), colorado (3), rosado (3), pálido (3), morado (3), amarillo (2), moreno (2), gris (2), rubio (2), cano (2), castaño (2), verde (1), dorado (1), encarnado (1), cetrino (1), tostado (1), oscuro (1), naranja (1).

Es importante destacar el uso de las series tópicas adjetivo-sustantivo, típicas del lenguaje clerical:

> ... impresión profunda, edificante humildad, manso cordero, dorada mies...

---

(18) *Ibídem*, p. 512.
(19) *Ibídem*, p. 519.

Destacaremos que uno de los rasgos más sobresalientes del estilo de Camilo José Cela en *La familia de Pascual Duarte* lo constituyen las construcciones adjetivas extensivas con *como.* Asimismo el paralelismo adjetival, series paralelas unidas en la mayoría de los casos por la conjunción *y.*

> ... en un pueblo perdido... agachado sobre una carretera lisa y larga como un día sin pan, lisa y larga como los días... (p. 25).
> ... pasaba un regato, a veces medio seco y nunca demasiado lleno, cochino y maloliente como tropa de gitanos (p. 31).
> ... Parecía una letanía, agobiadora y lenta como las noches de vino, despaciosa y cargante como las andaduras de los asnos (p. 108).

Las construcciones extensivas con *como* insisten en ese afán por parte de Pascual de concretizar para darnos abundantes ejemplos de su mundo: el agrícola, el animal, que es el que mejor conoce y, por ende, donde mejor se desenvuelve.

A veces, las series van desprovistas de conjunción; sin embargo, es lo menos frecuente:

> ... avanza, fatal, incansable, pero lenta, despaciosa, regular como el pulso.
> ... tres años me tuvieron encerrado, tres años lentos, largos como la amargura (p. 148).

preposición y un término:

> ... me alargó la tabaquera, grande de piel de cabra (p. 152).
> ... las palabras sonaban a voz de aparecido (p. 110).

Podemos decir, resumiendo, que los adjetivos discurren por el cauce de acción de la obra.

Desde el punto de vista morfológico hemos señalado la extraordinaria abundancia de los llamados pronombres-adjetivos que nos dan un toque concreto, personal.

La mayoría de los calificativos puros pertenecen al mundo de los colores.

En los adjetivos derivados sobresalen los verbales con sufijos característicos de acción, que implican pinceladas rápidas a la par que coadyuvan al desenvolvimiento de la acción.

Finalmente, diremos que la adjetivación en la obra es abundante, colorista, concreta, cualitativa; aparece formando series paralelas y envuelto en las series extensivas con *como*...

JESUS SANCHEZ LOBATO

Valderrodrigo, 82, 4.º I
MADRID-35

«LA COLMENA»: OLOR A MISERIA

Media España ocupaba España entera
con la vulgaridad, con el desprecio
total de que es capaz, frente al vencido,
un intratable pueblo de cabreros.
Barcelona y Madrid eran algo humillado.
Como una casa sucia, donde la gente es vieja,
la ciudad parecía más oscura
y los Metros olían a miseria.
... ...

(Jaime Gil de Biedma: «De los años cuarenta», *Moralidades.)*

El lector de *La colmena* asiste en el capítulo I de esta novela, por la tarde —avanzada— de un día de diciembre de 1942 ó 43, a una pluralidad de escenas; todas, salvo una (la que hace el número 33), ambientadas en el interior de un céntrico café de Madrid, y cuyo significado preponderante, advertido ya por un comentarista (1), es la HUMILLACION. La dueña del café, doña Rosa, humilla a sus subordinados: a Pepe el camarero, a Gabriel el cocinero, a Consorcio el encargado, al intelectual todavía anónimo (Martín Marco) que no puede pagar su consumición y a quien manda expulsar del local, a Macario el pianista, al violinista Seoane, y, con alusiones denigrantes o insultos voceados, a todos cuantos viven fuera de su regla. «Doña Rosa, con sus manos gordezuelas apoyadas sobre el vientre, hinchado como un pellejo de aceite, es la imagen misma de la venganza del bien nutrido contra el hambriento. ¡Sinvergüenzas! ¡Perros! De sus dedos como morcillas se reflejan hermosos, casi lujuriosos, los destellos de las lámparas» (2). Doña Rosa es la opresora por excelencia, pero no la única. Don Leonardo Meléndez tiene oprimido, a fuerza de sablazos y desprecios, al limpiabotas del café. Don José Rodríguez de Madrid, escribiente de un juzgado, indujo a doña Rosa, poco después de terminar la guerra civil, a echar a puntapiés a un violinista por considerarlo un «rojo irrespetuoso y sinvergüenza» en quien había que hacer un escarmiento. Don Pablo describe con cruel satisfacción lo que hizo para que una pobre ramera alcoholizada se rompiese la cara contra una puerta: «A todos estos mangantes hay que tratarlos así; las personas decentes no podemos dejar que se nos suban a las barbas» (pá-

---

(1) Francisco Carenas: «*La colmena:* novela de lo concreto», *Papeles de Son Armadans,* LXI, junio 1971, pp. 229-255. «En el capítulo I (...), el modo de relacionarse los personajes que más se repite y más llama la atención es el humillante-humillado» (p. 232).

(2) *La colmena,* en Camilo José Cela: *Obra completa,* tomo VII, Barcelona, Destino, 1969, *página 80. Cito siempre por esta edición, la duodécima, de la novela, sin más que señalar* entre paréntesis el número de la página a continuación de la cita.

gina 58). Don Trinidad García Sobrino vive de explotar a los necesitados prestando dinero a interés. El impresor don Mario de la Vega fuma un descomunal cigarro para encandilar a su ingenuo vecino de mesa y se prepara a ofrecerle un empleo que luego resultará condicionado a no reclamar contrato de trabajo. El señor Suárez, el marica, pertenece a la clase de «los triunfadores, los señalados, los acostumbrados a mandar» (p. 69). Cuando era niña, Elvira, la prostituta sentimental del café, no vio en su casa más que «desprecio y calamidades» (p. 75). Don Jaime Arce pontifica acerca de la mala organización con solemnidad presuntuosa. Las pensionistas doña Asunción y doña Matilde comparan ventajosamente su simulada decencia con la indecencia descarada de las que ellas suelen llamar «pelanduscas». Y, de modo parecido, don Jaime Arce aplaca su afán de superioridad al suponer que la lista de los reyes godos, que él recuerda aún perfectamente, será ignorada por el «imbécil» poeta que acaba de sufrir un desmayo.

Cuando el lector inicia —y prosigue— la lectura del capítulo II, pronto advierte que la figura del escuálido Martín Marco, el escritor arrojado a la calle anteriormente, se destaca más que ninguna otra. Y, no ya por la acumulación de casos semejantes, sino por la selección de este caso particular para que sirva de enlace con el capítulo II, comprende mejor el significado de aquella expulsión como prueba ostensible de voluntad humillante. Sí, la humillación, culminando en ese hecho, define el capítulo I. Tema apoyado por otros dos: la indecisión y el aburrimiento. Indecisión de don Jaime Arce, que «anda *buscando un destino, pero no lo encuentra*» (53); de Elvirita, que «lleva una vida perra» y «está a lo que caiga» (55); del joven poeta que, en trance de componer un poema largo, prefiere titularlo «Destino», en vez de «El destino», porque así quedaría más impreciso y no se sabría si quería aludir a «el destino», a «un destino», a «destino incierto», a «destino fatal» o a «destino feliz» (p. 58). Y aburrimiento: un aburrimiento común a todos los clientes del café, expuesto con relieve casi emblemático en la pareja de niños que juegan al tren «sin fe, sin esperanza, incluso sin caridad» (p. 66) y revelado con gravedad insuperable en la actitud del violinista: «Seoane mira vagamente para los clientes del café, y no piensa en nada. Seoane es un hombre que prefiere no pensar; lo que quiere es que el día pase corriendo, lo más de prisa posible y a otra cosa» (p. 105).

Con el capítulo II, que cambia el escenario único del café de doña Rosa por un escenario diverso (casas, tabernas, bares, cafés, pero sobre todo las calles, ámbito de casi la mitad de sus segmentos), el lector sale de la sucinta ínsula de la opresión al vasto yermo urbano de la POBREZA. Pobreza omnipresente de Martín Marco, expulsado,

acosado, tiritando de frío por las calles, a quien su hermana ofrece un huevo y dos pesetas; que tiene que fumar las colillas del cuñado; que está en deuda con el dueño del bar «Aurora», de donde sale violentamente cuando éste, Celestino Ortiz, le recuerda sus apremios; recogido por las noches en el ropero de un amigo; entrando en Correos y en los Bancos durante el día, en busca de calor y de papel gratuito. Pobreza del gitanito que canta por las calles para reunir calderilla con que cenar un plato de alubias y seguir cantando. Pobreza de la castañera, que guarda un rescoldo para calentar la cama. Pobreza de la señorita Elvira, que cena aquella noche una peseta de castañas asadas. Pobreza del bachiller a quien va a colocar, explotándolo, como corrector de pruebas, el taimado impresor. Pobreza, o escasez extrema, de la Filo, hermana de Martín, y de su esposo, don Roberto, que hace horas extraordinarias para sacar adelante a los hijos. Adjuntos al tema principal de la pobreza, se dan otros: la indecisión (de Martín, falto de ideas claras sobre lo que deba hacerse; del malogrado señorito Paco; del delirante Celestino; del iluso don Leoncio Maestre), la opresión (del rico Pablo Alonso hacia su querida; de doña Visitación en sus pensamientos acerca de los obreros; de doña Rosa, juzgada por un visitante casual de su café) y la violencia (asesinato de doña Margot, la madre del marica).

De seguir la línea cronológica, habría que saltar ahora al capítulo IV, en el que sigue y concluye la noche misma de los dos primeros capítulos. Pero, como es sabido, el autor quiso alterar el orden consecutivo, interponiendo, tras el capítulo de la humillación y el de la pobreza, un capítulo III que corresponde a las primeras horas de la tarde del día siguiente y cuyo tema fundamental sería el ABURRIMIENTO y el simultáneo esfuerzo por combatirlo mediante alguna forma de entretenimiento o aventura. Los contertulios del Café de San Bernardo, los de «la hora del café», juegan al ajedrez y al dominó y conversan para matar el tiempo. Las mujeres de la lechería de doña Ramona Bragado se dedican a la charla y al celestineo. Pablo Alonso se aburre ya de los empalagosos celos de su querida. Marujita Raneo, casada con un rico enfermo de cáncer, desea reanudar sus amores con el encargado del café de doña Rosa y se le ofrece para aquella noche. Ventura Aguado y Julita practican las artes venéreas en la casa de citas de doña Celia, mientras el padre de aquélla, don Roque, hace solitarios para eludir las tediosas conversaciones de su mujer con otra beata. Un inquilino del inmueble donde fue asesinada doña Margot malgasta la tarde escuchando las vaciedades de la junta de vecinos organizada por el sandio orador don Ibrahim Ostolaza y Bofarull. El pianista Macario echa unas parrafadas con su novia de

treinta y nueve años. Nati Robles, antigua compañera de estudios de Martín, se siente decepcionada y recuerda como algo anterior y superior a sus decepciones el primer beso que de él recibiera una tarde en el Parque del Oeste. La aventura más excitante y más arriesgada para matar el tedio es, claro, la aventura erótica: para todos, menos para Petrita, la criada de la Filo, que, enamorada de Marco, se entrega al tabernero Celestino Ortiz a fin de pagar la deuda de aquél a éste, y para Victorita, joven obrera que piensa en cómo venderse para adquirir las medicinas que su novio tuberculoso precisa urgentemente. Por la vía de la diversión se introduce el tema del sexo; por la de la entrega venal, a fin de salvar a un indigente, el tema de la pobreza, visible también en los apuros del violinista Seoane y su mujer enferma. Pero la tónica que satura el capítulo III es la del más mediocre, cuando no más sórdido esfuerzo por escapar al aburrimiento.

El capítulo IV, que sucede cronológicamente al II y ofrece, por tanto, el desenlace de la primera jornada, contiene la culminación de lo que José M. Castellet llamó «sinfonía erótica» (3); sinfonía estridente en que las relaciones del SEXO aparecen, en la mayor parte de los casos, manchadas de venalidad, clandestinidad, angustia o fatiga. Victorita, torturada por recuerdos humillantes, sabe inminente su entrega a don Mario, que pretende comprarla. Encaminándose hacia los prostíbulos, Martín tiene un desagradable encuentro con un «cabrito» y su coima. Pablo y Laurita, Javier y Pirula forman parejas de señorito rico y querida pobre: placer comprado, goce servido. La hambrienta Elvira sufre una pesadilla erótico-infernal en su cama solitaria. Petrita sale a fornicar con su novio el guardia a los solares de la Plaza de Toros. Filo y don Roberto, el señor Ramón el tahonero y su mujer, Paulina, y don Pepe y doña María, inquilinos de un entresuelo de la calle de Ibiza, hacen conyugal, habitual y rutinariamente el amor. Y Martín Marco, vacío y sin rumbo por las calles, acobardado ante el policía que le pide la documentación, acaba la noche en un burdel, en el lecho de una prostituta extenuada, con quien duerme el sueño del cansancio.

El capítulo V —noche de la jornada segunda, a continuación de la tarde de esta jornada que se evocó en el capítulo III— gira en torno a otro tema cardinal: el ENCUBRIMIENTO. Si en la línea sucesiva del tiempo era congruente que la humillación (I) diese paso a la pobreza (II) y ésta al sexo (IV) como solución económica de la pobreza o como único alivio gratuito para los que nada tienen, en

---

(3) José María Castellet: *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye, 1955, p. 66.

esa misma línea es también congruente que los recursos esbozados en el capítulo III para escapar al aburrimiento (entre los cuales se destacaba el erotismo clandestino) conduzcan a una actitud de ocultación; actitud que, de otra parte, viene favorecida por la vergüenza de la pobreza humillada. Principales portadores del encubrimiento son aquí Julita y su padre, don Roque, quienes habiéndose tropezado por las escaleras de la misma casa de citas, intentan ocultarse a sí mismos y a la cándida doña Visitación, su madre y mujer, respectivamente, el bochornoso episodio. Pero también don Pablo tiene que disimular ante su esposa el malhumor que le causa no poder ir esa noche al café por culpa de la visita de unos sobrinos de aquélla; también doña Asunción tiene que eludir ante su visitante doña Juana y ante sí misma la verdadera condición meretricia de su hija, y doña Juana seguir engañada en la creencia de que su marido falleció en una iglesia y no en un lupanar; también el chamarilero ha de esconder su aventura con Purita en las últimas filas de una sala de cine, y el doctor Robles guarecerse en una casa de citas para saborear las primicias de una virgen de trece años adquirida por cien duros. Junto a la clandestinidad de las relaciones sexuales, la ocultación de la pobreza: Elvira miente a doña Rosa sobre lo que cenó la noche anterior; don Roberto refiere chistes a la mujer de su patrón para hacerla reír, pagando de este modo con lisonjas el adelanto que recibió la víspera; y la pobreza de Marco y de Seoane cruza las suertes alrededor de un billete de cinco duros que aquél pierde y éste encuentra en el lavabo del café de doña Rosa, adonde Marco había ido a vindicar su orgullo ofendido tomando café y haciéndose servir del limpiabotas y del cerillero con dinero prestado por su antigua novia. En esta maraña de secretos, fingimientos y azares sólo dos personajes pronuncian la verdad o, más bien, la exclaman: Victorita, a su alcahueta, antes de entregarse a quien tiene concertada su compra (segmento 3), y el anónimo enfermo que se suicidó porque olía a cebolla (segmento 11), al que después me refiero. Todo este panorama de mentiras incomunicantes se condensa en las reflexiones soliloquiales de Julia: «¡Si se pudiera leer como en un libro lo que pasa por dentro de las cabezas! No, no; es mejor que siga todo así, que no podamos leer nada, que nos entendamos los unos con los otros sólo con lo que queramos decir, ¡qué carajo!, ¡aunque sea mentira!» (p. 328).

El capítulo VI, que cronológicamente se sitúa entre el IV (noche avanzada del primer día) y el III (primeras horas de la tarde de la jornada segunda) evocan el amanecer a través del despertar de distintos sujetos: despertar de Martín y de las mujeres del burdel; del

señor Ramón, que sale hacia su panadería; de Victorita, que se dirige a la imprenta; de doña Rosa, que va a misa y luego a su café; de don Roberto, que se prepara a ir a la Diputación, donde tiene su único empleo fijo; del gitanillo, que pasó la noche bajo un puente; de Elvira, que lee un folletín en la cama. Y el sentido de este múltiple cuadro, la REPETICION, queda expresado en los párrafos finales: «La mañana sube, poco a poco, trepando como un gusano por los corazones de los hombres y de las mujeres de la ciudad; golpeando, casi con mimo, sobre los mirares recién despiertos, esos mirares que jamás descubren horizontes nuevos, paisajes nuevos, nuevas decoraciones. La mañana, esa mañana eternamente repetida, juega un poco, sin embargo, a cambiar la faz de la ciudad, ese sepulcro, esa cucaña, esa colmena...» (pp. 342-343).

Devolviendo el capítulo VI al lugar cronológico que le corresponde entre los IV y III, su tema, la repetición, puede considerarse como la obertura de la segunda jornada, así como la humillación constituía la obertura de la primera. Tendríamos, sobre la línea del tiempo consecutivo, el siguiente esquema de significados:

1.ª jornada:	HUMILLACION	I
	POBREZA	II
	SEXO	IV
2.ª jornada:	REPETICION	VI
	ABURRIMIENTO	III
	ENCUBRIMIENTO	V

La humillación se ceba en la pobreza, y desde ésta se recurre al sexo como solución económica o como gratuito solaz. La repetición engendra el aburrimiento, y para escapar a él se vuelve, como principal recurso de diversión, al sexo, cuyas vergüenzas (y de modo semejante las de la pobreza) se recatan en un encubrimiento aislante. Las dos jornadas son en sustancia iguales, aunque en la forma y en el acento temático finjan cambiar un poco la apariencia de las cosas. Si el orden adoptado por el relator altera el cronológico, no es principalmente porque se quiera poner de relieve la vida en un presente constante, como explica Paul Ilie (4), ni porque se desee contrastar la atemporalidad de la esencia humana con la temporalidad ineludible de la naturaleza, según interpreta Robert Spires (5), sino porque se

(4) Los cambios «desplazan las usuales percepciones por el lector del tiempo como un fluir, preparándole para aceptarlo como un constante o eterno ahora» (Paul Ilie: *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1963, p. 127.

(5) «... the structure of the novel suggests that in spite of man's timeless essence, his physical being cannot exist outside the temporal order of nature» (Robert C. Spires: «Cela's *La colmena:* The Creative Process as Message», *Hispania*, 55, 1972, pp. 873-888; lo citado, en página 877.

aspira a plasmar un modo de existencia, social e históricamente condicionado, que se caracteriza por su motilidad confusa, obstruida e intrascendente. En la baraja dispuesta por el narrador el nuevo esquema de significaciones sería:

HUMILLACION	I
POBREZA	II
ABURRIMIENTO	III
SEXO	IV
ENCUBRIMIENTO	V
REPETICION	VI

El orden de los factores no altera el producto. La humillación se ceba en la pobreza y desde ésta y desde el aburrimiento se recurre al sexo como solución económica o como alivio gratuito y principal medio de diversión; y las vergüenzas del placer furtivo, como las de la pobreza, se embozan en un encubrimiento aislante un día y otro día en indefinida repetición de la misma muerte (sepulcro), del mismo afán (cucaña), de la misma ciega e inconducente motilidad (colmena). Al quedar al extremo de la novela el capítulo de la repetición, ésta cobra una densidad más llamativa.

Y, sin embargo, el capítulo «Final», ambientado al amanecer como el que inmediatamente le precede, parece introducir con su significado capital, la AMENAZA, algo nuevo. Todos los personajes que hemos visto relacionados positivamente con Martín Marco en los capítulos anteriores (excepto Nati Robles) saben a éste, una mañana tres o cuatro días después, objeto de una amenaza que sólo él, Martín, ignora. Aun si la amenaza fuese de poca importancia, en este capítulo final el narrador, al volver a destacar a Marco entre la masa de sus numerosísimas figuras, lo ha presentado —sin sublimarlo— atento a una misión de cariño (la visita a la tumba de su madre) y rodeado desde lejos por la compasión de aquellos que le profesan afecto. Cierto que en este mismo capítulo se subraya la indiferencia de «la gente»: los que van en el tranvía, los que miran sin inmutarse la agonía del perro callejero. Pero mucho más acentuado queda el interés de los amigos de Martín en salvar a éste del peligro que sobre él gravita. El final de *La colmena* no es, pues, un final pesimista: si no puede calificársele de esperanzador, sí al menos de caritativo. Como Spires observó muy bien (6), hay en esta novela una paradoja tonal entre la objetividad propuesta por el relator y su participación sentimental —más frecuente de lo que parece— en el hacer y padecer de sus

(6) «Tonal paradox in the novel results from the narrator's fluctuating displays of cold detachment and anguished outrage» (Spires, *art. cit.*, p. 873).

personajes. Esta implicación afectiva nunca resulta tan evidente, creo yo, como en el final —abierto— de *La colmena.* Difiero, en cambio, del crítico mencionado en cuanto a la otra paradoja: la temporal. La alteración del orden cronológico natural mediante un montaje que desajusta la consecuencia medible por el reloj, no obedece, en mi opinión, al propósito de resaltar la fatalidad del tiempo sucesivo frente a aquella presunta atemporalidad esencial del hombre, sino al intento de expresar en una forma indiferencial, quebrada, laberíntica y artísticamente renovadora, la incertidumbre de unos años de historia española ejemplificadores del punto más bajo a que pudo llegar nunca en nuestra patria la degradación humana. El desajuste no es sólo de días, sino de años. Cela sitúa expresamente *La colmena* en 1942 («nota a la primera edición»), pero pronto descubrieron algunos críticos (tácitamente Robert Kirsner, explícitamente David Henn) que no podía ser ese año, sino 1943, fecha de la Conferencia de Teherán aludida en el capítulo último. Ahora bien: el error inicial en la fecha de una lápida (1943) y la declaración de Cela al frente de la versión rumana de su obra respecto a que ésta se refería «a la ciudad de Madrid en torno a los años 1940 ó 42», desbaratan la consecuencia de los años lo mismo que el orden desordenado de los capítulos desarregla la consecuencia de los días, y ello revela que el autor estaba interesado en indefinir, en dejar en nieblas de memoria imprecisa, un período histórico que lo mismo puede centrarse en 1940 que en 1942 ó 1943. ¿No está fechada en 1949 *Tiempo de silencio,* novela cuyo mundo referencial es tan semejante al de *La colmena* en oscuridad y miseria? (7).

La oscuridad y la miseria del mundo de *La colmena,* en ningún punto de la obra aparecen con tan brutal intensidad como en el segmento 11 del capítulo V, al cual, conforme al «Censo de personajes» de J. M. Caballero Bonald, titularé «El hombre que se suicidó porque olía a cebolla».

Lo ordinario en *La colmena* (tan ordinario que llega a funcionar como un cliché) es que los segmentos empiecen con el nombre del protagonista de cada uno, sea en la primera línea (lo más frecuente)

(7) Para esta problemática y las alusiones a ella contenidas en las líneas precedentes, véase C. J. Cela: *Obra completa,* VII, ed. cit., pp. 958 («Nota a la primera edición») y 967 («Prólogo a la edición rumana de *La colmena*»); R. Kirsner: *The Novels and Travels of Camilo José Cela,* Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1963, pp. 77, 79 y 82, y, sobre todo, David Henn: «*La colmena:* An Oversight on the Part of Cela», *Romance Notes,* 13, 1971-72, pp. 414-418. Del mismo David Henn es un artículo, «Theme and Structure in *La colmena*» (*Forum for Modern Languages Studies,* 8, 1972, pp. 304-319), que, junto a las reflexiones de Paul Ilie sobre «temas intelectuales» en *La colmena* (pp. 131-149 de su ya mencionado libro), constituyen a mi juicio lo más clarividente que se ha escrito sobre este punto. La semblanza temática trazada en la primera mitad del presente artículo tiene con esos escritos algunas coincidencias parciales, inevitables y, desde luego, para mí, satisfactorias.

o en las líneas inmediatas, y que el narrador refuerce la identificación con algún atributo peculiar al sujeto («El jovencito de los versos...», «La del hijo muerto...», «Don Mario de la Vega, el impresor del puro...»). Cuando esto no ocurre, y el protagonista aparece moviéndose y hablando sin ningún nombre, más tarde (en el segmento mismo o en otro) se aclara su identidad y se dice su nombre. Hay, sí, unos pocos segmentos de protagonista colectivo o puramente ambiental: los clientes del café de doña Rosa (I: 3), el café mismo a punto de quedar vacío (I: 48), el público de la hora del café y el público de la hora de la merienda (III: 4), los noctámbulos (IV: 5), los solares de la Plaza de Toros (IV: 24), los hombres y mujeres abrazados en la noche (IV: 41), la mañana subiendo sobre la ciudad (VI: 9), las gentes que se cruzan (Final: 1), los viajeros de los tranvías (Final: 5). Los demás segmentos —la inmensa mayoría— ostentan uno o varios protagonistas individuales designados por su nombre y, frecuentemente, por su nombre y apellidos, salvo el segmento del hombre que se suicidó porque olía a cebolla, cuyo texto dice así:

> Estaba enfermo y sin un real, pero se suicidó porque olía a cebolla.
>
> —Huele a cebolla que apesta, huele un horror a cebolla.
>
> —Cállate, hombre, yo no huelo nada, ¿quieres que abra la ventana?
>
> —No, me es igual. El olor no se iría, son las paredes las que huelen a cebolla, las manos me huelen a cebolla.
>
> La mujer era la imagen de la paciencia.
>
> —¿Quieres lavarte las manos?
>
> —No, no quiero; el corazón también me huele a cebolla.
>
> —Tranquilízate.
>
> —No puedo, huele a cebolla.
>
> —Anda, procura dormir un poco.
>
> —No podría, todo me huele a cebolla.
>
> —¿Quieres un vaso de leche?
>
> —No quiero un vaso de leche. Quisiera morirme, nada más que morirme, morirme muy de prisa, cada vez huele más a cebolla.
>
> —No digas tonterías.
>
> —¡Digo lo que me da la gana! ¡Huele a cebolla!
>
> El hombre se echó a llorar.
>
> —¡Huele a cebolla!
>
> —Bueno, hombre, bueno, huele a cebolla.
>
> —¡Claro que huele a cebolla! ¡Una peste!
>
> La mujer abrió la ventana. El hombre, con los ojos llenos de lágrimas, empezó a gritar.
>
> —¡Cierra la ventana! ¡No quiero que se vaya el olor a cebolla!
>
> —Como quieras.
>
> La mujer cerró la ventana.
>
> —Quiero agua en una taza; en un vaso, no.

La mujer fue a la cocina, a prepararle una taza de agua a su marido.

La mujer estaba lavando la taza cuando se oyó un berrido infernal, como si a un hombre se le hubieran roto los dos pulmones de repente.

El golpe del cuerpo contra las losetas del patio, la mujer no lo oyó. En vez sintió un dolor en las sienes, un dolor frío y agudo como el de un pinchazo con una aguja muy larga.

—¡Ay!

El grito de la mujer salió por la ventana abierta; nadie le contestó, la cama estaba vacía.

Algunos vecinos se asomaron a las ventanas del patio.

—¿Qué pasa?

La mujer no podía hablar. De haber podido hacerlo, hubiera dicho:

—Nada, que olía un poco a cebolla (pp. 303-305).

Dos figuras protagonizan el segmento: el hombre y la mujer, sujetos genéricos cuya mención se repite con insistencia. Otra repetición, más insistente aún, comporta un signo de enloquecimiento: es la de la presunta causa de la angustia que conduce al suicidio. Primero adopta la forma de un resumen inicial: «Estaba enfermo y sin un real, pero se suicidó porque olía a cebolla». Resumen aparentemente sofístico, pues causa suficiente para quitarse la vida sería estar enfermo y sin un real; «pero» (dice la voz narrativa) no fue por esto por lo que se suicidó: fue «porque olía a cebolla». La adversativa parece oponer a la causa suficiente un motivo baladí. Como el segmento no es sino el desarrollo escénico del resumen inicial, el lector asiste a la escena atento a averiguar cómo fue posible que un hombre enfermo y sin medios se suicidase por el detalle de que oliese a cebolla. El final del segmento (la imaginaria respuesta de la mujer a la pregunta de algunos vecinos: «¿Qué pasa?»: «Nada, que olía un poco a cebolla») confirmaría como motivo del suicidio aquella fútil circunstancia del olor. Sin embargo, para el sujeto que se suicida, el olor a cebolla no es un pormenor insignificante: es la condensación sensórea de la miseria en forma de un olor (olor a cocina pobre) del que la repetición traduce el carácter irracional, obsesionante, insoportable, con que lo vive el enfermo. Nada menos que doce veces (una, en boca de la mujer condescendiente; el resto, en la del hombre exasperado) se repite «huele a cebolla». Las repeticiones observan una gradación ascendente, desde el extremo de la repulsión («que apesta», «un horror») al extremo de la compenetración del sujeto con aquello que le repugna («¡No quiero que se vaya el olor a cebolla!»), pasando por el proceso de invasión del olor desde fuera hasta lo más íntimo: «las paredes», «las manos», «el corazón», «todo me huele a cebolla», «cada vez huele más a cebolla».

Al principio no hay signos admirativos. Se trata de comprobaciones reiteradas de una sensación que va metiéndose en la persona y a las que la otra persona responde con solícita paciencia: «¿quieres que abra la ventana?», «¿Quieres lavarte las manos?», «Tranquilízate», «procura dormir un poco», «¿Quieres un vaso de leche?». Cuando la mujer parece como si empezase a impacientarse («No digas tonterías»), el hombre llega al ápice de la exasperación y se pone a llorar y a gritar. Ahora surgen los signos admirativos y se produce el giro paradójico de que el olor obsesivo se haga sustancia de la persona, la cual formula, como capricho de enfermo, síntoma de delirio o última voluntad de condenado, la extraña demanda: «Quiero agua en una taza; en un vaso, no».

La voz narrativa sólo interrumpe el coloquio —enjuto, cortado, brusco— para resumir la actitud de la mujer en una frase hecha, exenta por tanto de valor subjetivo («La mujer era la imagen de la paciencia») y para consignar lacónicamente los gestos del hombre («El hombre se echó a llorar», «El hombre, con los ojos llenos de lágrimas, empezó a gritar») y los movimientos de la mujer («La mujer abrió la ventana», «La mujer fue a la cocina», «La mujer estaba lavando la taza...», «El golpe del cuerpo contra las losetas del patio, la mujer no lo oyó», «El grito de la mujer salió por la ventana abierta», «La mujer no podía hablar»). Intensifica la aparente impasibilidad del relator no sólo esta sintaxis de oraciones desoladoramente simples, sino, además, la escueta descripción, de carácter exclusivamente físico, que alude al reventón del cuerpo, al golpe contra el patio, al pinchazo que la mujer siente en las sienes: alusiones sin ampliación moral ni resonancia afectiva.

Si la escena es sobremanera impresionante por lo que presenta (el único suicidio en una novela donde tantos personajes se hallan abocados a él) y por el modo como se presenta (expectación neutral de la máxima prueba de la desesperación humana), el valor impresionante se acrece al considerar el segmento dentro de su contexto inmediato, el capítulo V de la novela, cuyo tema fundamental es el encubrimiento: encubrimiento del placer furtivo y de las humillaciones de la pobreza. En medio de este contexto temático, el suicidio del hombre sin nombre surge desligado de toda referencia al entramado de los personajes o a la significación principal del capítulo en que se inscribe. El lector deduce que ese hombre y esa mujer viven en un piso de una casa de vecindad, a cuyo patio se asoman «algunos vecinos» al oír el retumbo del cuerpo despeñado; pero no puede conectar a ese hombre y a esa mujer con ningún otro personaje, ni identificar la casa en que ocurre la escena, ni siquiera situar lo ocurrido en determinado momento de

un día determinado (el capítulo V transcurre entre la tarde avanzada de la jornada segunda de la novela y la hora de retirarse a dormir, pero en el segmento mismo falta todo indicio de día, hora, luz o costumbre doméstica, y el hecho de que la forma verbal en que se expone sea el pretérito perfecto simple, frente al presente de indicativo usual en la mayoría de las escenas del libro, contribuye al aislamiento de esta unidad).

En el segmento que precede inmediatamente al nuestro, don Roberto contaba un chiste a la panadera. Agradecido al patrón y alegre porque (como el lector deduce) hoy es el cumpleaños de su mujer con quien pasó una noche de amor y a quien, gracias al dinero adelantado, ha podido obsequiar, don Roberto hace reír a doña Paulina con un chiste acerca de «lo mal que olía» un señor gordo. Esto se lee en la última línea del segmento 10, y en la primera del 11 se lee que el enfermo se suicidó «porque olía a cebolla». La desigualdad de olores es notoria y, por otra parte, la anadiplosis no es frecuente recurso de enlace en *La colmena*. No hay relación temática, mecánica, temporal, polarizadora, irónica ni irracional, tipos de enlace señalados por José Ortega (8). Si acaso, habría un enlace por oposición (otro tipo indicado por el mismo crítico), o mejor, el propósito de sugerir una disonancia abrupta: mal olor momentáneo del señor gordo / olor persistente de una casa pobre; chiste / angustia; risa / llanto; compañía / soledad. Soledad, digo, porque ese hombre y esa mujer están absoluta y terroríficamente solos.

El segmento 12 presentará a Seoane, el violinista, antes de ir al café de doña Rosa como todas las tardes, tratando de comprar para su mujer unas gafas ahumadas por tres duros, lo único de que dispone. Y aunque el intento fracasa, y es una humillación de pobre, la pobreza de Seoane y la enfermedad de su mujer («tiene los ojos cada vez peor») sólo muy de lejos pueden compararse con la miseria y la dolencia, no especificada, del hombre que se arroja por la ventana (9).

---

(8) José Ortega: «El sentido temporal en *La colmena*», en el libro del mismo autor *Ensayos de la novela española moderna*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1974, pp. 34-37.

(9) Recuérdese que Cela publicó en 1946, en forma de cuento, las escenas cruzadas de Seoane y Martin Marco, aquél hacia el hallazgo de los cinco duros y éste hacia la comprobación del extravío del billete, bajo el título *Unas gafas de color*. En el cuento, aparte los cambios de nombre y algunas diferencias de detalles, las escenas observan un orden inverso al que habían de adoptar en *La Colmena*. En la novela vemos primero a Seoane fracasar en su intento de comprar las gafas; luego, a Marco vindicando su orgullo en el café de doña Rosa; después, a Seoane hallando el billete perdido, y finalmente, a Marco dándose cuenta de la pérdida del billete; y todo esto, espaciado por otras escenas ajenas a los dos. En el cuento, el orden es el inverso: Juan (= Martín) vindica su orgullo, Félix (= Seoane) intenta comprar las gafas y no puede, Juan comprueba el extravío de su billete, Félix encuentra el billete y con él podrá al día siguiente comprar las gafas de color que necesita. El cuento, que pone las cuatro escenas una al lado de otra, se cierra sobre el desenlace feliz del violinista; la novela deja abierta la angustiada confusión del intelectual al comprobar su negra suerte. *Unas gafas de color* puede leerse en C. J. Cela: *Obra completa*, tomo II, Barcelona, Destino, 1964, pp. 223-230.

Con esta escena, abruptamente inserta en el capítulo V, desprovista de directa relación a otras, casi abstracta en su significación a pesar de los detalles rabiosamente concretos con que está elaborada, el autor parece haber querido plantar en su panorama la figura extrema de la desesperación, un sentimiento que llena la novela, pero que nunca estalla definitivamente, como aquí. Ese hombre anónimo que, enfermo, pobre y solo, quiere morirse, nada más que morirse, morirse muy de prisa, representa en *La colmena* la última amenaza, el supremo peligro a que se hallan expuestos los átomos de la masa que puebla la novela y que poblaba el mundo del que ésta quiere dejar testimonio.

Alguna vez he pensado si para esta escena no pudo obrar como reminiscencia cierto personaje galdosiano que coincide con el hombre anónimo en lo más singular de su conducta. En *Torquemada en la cruz* (Parte II, capítulo VIII), el ciego y digno Rafael del Aguila, hermano de la mujer (Cruz) que, para sacar de apuros a su noble y empobrecida familia, casa a otra hermana (Fidela) con el usurero Torquemada, es invitado por ambas hermanas a tomar un almuerzo, que él, sabiendo de dónde procede el dinero con que se ha comprado, rechaza secamente:

> —No puedo comerlo. Me huele a cebolla.
> —¿A cebolla? Tú estás loco... ¡Tánto como te gusta!
> —Me gusta, sí...; pero apesta... No lo quiero.
> Las dos hermanas se miraron consternadas. Por la noche repitióse la escena. Había traído también Cruz de casa de Lhardy unas salchichas muy sabrosas, que a Rafael le gustaban extraordinariamente. Resistióse a probarlas.
> —Pero, hijo...
> —Apestan a cebolla.
> —Vamos, no desvaríes.
> —Es que me persigue el maldito olor de la cebolla... Vosotras mismas lo tenéis en las manos. Se os ha pegado de algo que lleváis en el portamonedas y que ha venido a casa no sé cómo.

Lo notable no es sólo esta aversión insistente al olor de cebolla (aquí alusivo, claro está, al origen plebeyo del usurero con quien el ciego se resiste a emparentar), sino sobre todo el hecho de que este despreciador del picante y cristalino bulbo termine (en *Torquemada en el purgatorio,* parte III, capítulo XII) suicidándose por el mismo procedimiento del hombre anónimo. Acabada una conversación del ciego con su cuñado, éste, Torquemada, ahora marqués de nueva estampa, se despide de aquél, que finge querer dormir:

> Transcurrió un lapso de tiempo que el tacaño no pudo apreciar. Hallábanse él y Argüelles Mora revisando una larga cuenta, cuando sintieron un ruido seco y grave, que lo mismo podía ser lejano que

próximo. Segundos después, alaridos de la portera en el patio, gritos y carreras de los criados en toda la casa... Medio minuto más y ven entrar a Pinto desencajado, sin aliento:

—Señor, señor...

—¿Qué, con mil Biblias?

—¡Por la ventana..., patio..., señorito..., pum!

Bajaron todos... Estrellado, muerto...

Aunque no deje de ser curiosa la semejanza de rasgos anecdóticos, la divergencia intencional y estilística entre el texto de Galdós y el de Camilo José Cela salta a la vista, y no precisa comentario. Rafael del Aguila es el símbolo de la aristocracia materialmente decaída que se niega a pactar con la plebe (olor a cebolla), y el suicidio el último refrendo de aquella resistencia al pacto. En la escena del suicida anónimo de *La colmena,* el olor a cebolla es el olor inarrancable de una miseria largamente padecida, y el suicidio la única salida para quien nada tiene: ni salud, ni medios de subsistencia, ni la atención caritativa de nadie.

Si la escena del suicida sin nombre es quintaesencia y cima del pesimismo que anega el mundo de *La colmena,* el «Final» de la novela representa, como queda dicho, un epílogo alumbrado por el resplandor de la caridad. Martín Marco podrá fracasar en sus planes de hallar trabajo y empezar nueva vida, y de hecho una amenaza ya divulgada (¿otra humillación?) anda cercándole sin que él lo sepa. Pero su hermana y sus amigos le estiman, le quieren, se preocupan por él: don Roberto, su cuñado, va a iniciar las primeras diligencias; Pablo Alonso, que le da albergue de noche, se sobresalta y le compadece; Paco proyecta ayudarle a salir de la ciudad mañana mismo; doña Jesusa y Purita comentan apiadadas la nota que sobre él trae el periódico; Ventura va a ponerse al habla con un amigo influyente; el señor Ramón está dispuesto a esconderle en su tahona los días necesarios; Rómulo el librero lamenta su desgracia; Celestino Ortiz lleva escritas tres cartas y va a escribir otras tres («Si no me paga, que no me pague, pero yo no lo puedo dejar así»). Y la hermana de Martín llora por él y habla de él con Petrita, la muchacha que vendió su cuerpo para librarlo de deudas. Martín Marco será un pobre diablo, un piernas, un perro callejero; pero otros, a distancia, piensan en él, le quieren, están decididos a socorrerle. Ese hombre no tendrá que quitarse la vida. No está solo ante el peligro.

GONZALO SOBEJANO

University of Pennsylvania
Department of Romance Languages
504, Williams Hall
PHILADELPHIA, Pa., 19174 (USA)

EN BUSCA DE TRES PERSONAJES PERDIDOS EN *LA COLMENA*

Leoncio Maestre, uno de aquellos trescientos personajes que habitan *La colmena,* en uno de sus típicos arrebatos sentimentales y volcado ya su corazón sobre la señorita Elvira, concluye que «cada vida es una novela», que «cada vida es un misterio» (1). Inmediatamente se da cuenta el lector de la paradoja que dichas palabras encierran: *a)* En sí las metáforas de Leoncio no son sino clisés característicos del prosaísmo de aquel que las formula. *b)* Se sabe que Leoncio tiene una definida percepción de Elvirita, de que ella no es una «furcia», «una cualquiera», pues «se le ve en la cara» (p. 96), y para él esto es una verdad real (sólo el lector sabe que es una quijotada, que es imaginada) por la cual sacrificaría su vida (2). Su aserción contradice lo que el narrador tiene que decir de ella: que «se conforma con poco, pero ese poco casi nunca lo consigue. Tardó mucho tiempo en enterarse de cosas que, cuando las aprendió, le cogieron con los ojos llenos de patas de gallo y los dientes picados y ennegrecidos. Ahora se conforma con no ir al hospital, con poder seguir en su miserable fonducha; a lo mejor, dentro de unos años, su sueño dorado es una cama en el hospital, al lado del radiador de la calefacción» (p. 83). El lector, al evidenciar el fondo de verdad de estas palabras, va a concordar con la opinión del narrador y rechazar la de Leoncio. Pero si bien la rechaza también se verá en el caso de aceptar su conclusión originalmente propuesta de que cada vida es una «novela», un «misterio» porque en el desarrollo de la obra tal es la vida de Leoncio y de Elvira y del resto de los personajes. Aquel mero clisé basado en una percepción errada (de que Elvira *no* es una cualquiera) resulta ser una verdad corroborada por el destino de cada personaje y por la novela misma de la cual forma parte aquel que la formula. Al análisis de esta perspectiva y sus múltiples efectos se encauza este trabajo que para ello utiliza tres

(1) Camilo José Cela: *La colmena,* New York, Las Américas Publishing Company, 1966, páginas 46 y 97. Las páginas de las referencias a esta novela aparecerán entre paréntesis en el texto principal de este estudio.

(2) En otro estudio mío sobre esta obra he hablado sobre la transformación quijotesca que Leoncio hace de la realidad. Aparecerá en mi libro sobre la novela de posguerra en 1978.

personajes aparentemente sin importancia: el gitanillo, el suicida que olía a cebolla y doña Margot. O sea, este acercamiento parte de la situación vital del personaje (lo particular) a la configuración misma de la novela (lo general). Con respecto a *La colmena,* ¿cuáles serían los resultados si cada personaje sirviera (de hecho lo puede) de vía interpretativa de la configuración artística del conjunto? Sin duda, positivos.

I

Se dice que por «el ventanillo de la tahona entraron, a través de los cristales y de las maderas, unas agrias, agudas, desabridas notas de flamenco callejero. Al principio no se hubiera sabido si quien cantaba era una mujer o un niño. A don Roberto *le cogió* el *concierto* rascándose los labios con el mango de la pluma». (Los énfasis son míos, p. 65.) Así se introduce al gitanillo en la novela. Introducción fabulosa: Concebida esta obra dentro de la perspectiva cinemática, el verbo «le cogió» asume gran importancia técnica. En el instante mismo en que «le cogió» el concierto del gitanillo a don Roberto (nótese la incongruencia irónica al calificarlas de *concierto* a esas «agrias, desabridas notas de flamenco») simultáneamente *le cogió* la cámara narrativa al pequeño gitanillo; tal es el instante azaroso y misterioso en que entra en escena el personaje, sin jamás haberlo soñado. Su entrada estéticamente no dependió del autor, él no la pensó ni la planeó, pues la cámara estaba enfocándose sobre don Roberto en el cuarto de trabajo de la panadería. Ni fue tampoco cuestión del gitanillo que accidentalmente se estaba ganando la vida cantando, en ese mismo instante, en la puerta de la taberna de enfrente. Se usa esa misma palabra clave «coger» para meterlo en escena a Paco: «Un hombre baja por Goya leyendo el periódico; cuando *lo cogemos* pasa por delante de una pequeña librería de lance». (El énfasis es mío, p. 67.) Está completamente desprevenido cuando le toca la suerte o desgracia de entrar en la novela. Nunca se las soñó que al instante de pasar por delante de esa librería una cámara lo hubiera de sorprender; nótese la función objetivizante del tiempo y el espacio («cuando» y «por», respectivamente). Volviendo al gitanillo, no se sabe quién es el cantante, más aún, no se sabe si es un hombre o una mujer. Poco a poco va dilucidándose el misterio: se sabe que es un niño y que parece tener unos seis años, que en el día se gana un duro y sesenta céntimos (página 84) y que luego de cantar por las calles hasta las dos de la madrugada se recoge a dormir debajo de un puente, camino del cementerio (p. 263). Pero mientras más se revela el misterio del pequeño

más misteriosa se vuelve su vida y más razón de ser tienen las palabras del narrador sobre el carácter milagroso del ser: «Todo lo que pasa es un milagro para el gitano, que nació de milagro, que come de milagro, que vive de milagro y que tiene fuerzas para cantar de puro milagro» (p. 73). Su milagrosa aparición —efecto de la perspectiva cinemática— concuerda con su misteriosa realidad vital. Ahí está el ser porque sí, porque en ese instante accidentalmente le cogió a él la cámara como bien pudo haberla cogido a una piedra o a una flor o a una escalera. El ser existe sin «entender nada de lo que pasa» (página 73); es el rito de las cosas, del cosmos, de la naturaleza cinemática de la obra misma lo que en última instancia le da sentido.

Las cinco unidades narrativas que desarrollan el trozo de vida del gitano en la novela gozan de una brillante y efectiva coherencia contextual. 1) (pp. 64-66): Lo que está sucediendo en el mundo interno de don Roberto coincide con lo que está realizándose en la calle. El se alegra de contar con un poco de dinero para alagarle a su esposa que como una niña, dice él, «de seis años» se contenta con cualquier pequeñez que se la compre por su cumpleaños; esta vez serán unos bombones (p. 65). En la calle también hay otro niño de seis años que muy de prisa y contento recoge «un par de perras y tres o cuatro aceitunas que de la taberna le tiran» (p. 65). Lo irónico de la intertextualidad está en ubicarla a Filo en el mismo nivel de dependencia que el niño: la primera depende de la bondad de su esposo y el segundo de la generosidad de aquellos que frecuentan la taberna. Y los cuatro versos que el gitano azarosamente canta en esta unidad encierran también irónicamente la verdad de su propia situación y de la de Filo:

Esgraciaíto aquel que come
el pan por manita ajena;
siempre mirando a la cara
si la ponen mala o buena.

Los versos así sirven de trabazón de varias vidas: La de Filo con la del gitano; y la de don Roberto con la de los «altruistas» que echaron las aceitunas al niño. 2) (pp. 72-73): En esta unidad se advierte un cambio de actitud por parte del narrador respecto al muchacho. Aquella serena objetividad inicial se convierte inesperadamente en repulsión —«El niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral» (p. 73)—, y ésta, a su vez, en compasión —«su cara tiene una bella e ingenua expresión estúpida, una expresión de no entender nada de lo que pasa» (p. 73)— que permanece inmutable hasta la quinta unidad narrativa. Los tres

pasos: objetividad, repulsión y compasión, le inducen al lector a sentir poéticamente en el narrador un esfuerzo por conocer a su personaje; lo que equivale a decir que tanto el lector como el narrador están en el mismo nivel de conocimiento; es como si éste sin conocer a su personaje lo crease para comprenderle su dimensión humana y refinar su propia sensibilidad; de él no tiene una idea preconcebida ni sabe cuál va a ser su destino. El contenido homosexual del romance cantado por el gitano se inicia aquí y culmina produciendo sus efectos formales en la cuarta unidad narrativa (p. 107) en que sacan el cuerpo de doña Margot, una vez que el juez se entera de las inclinaciones homosexuales del señor Suárez, el hijo de la difunta.

Estando un maestro sastre
cortando unos pantalones,
pasó un chavea gitano
que vendía camarones.

Oígame usted, señor sastre,
hágamelos estrechitos
pa cuando vaya a misa
me miren los señoritos.

El nuevo canto del gitano es asimismo un eslabón estructural al evocar, en la mente del grupo, que *a)* lo escucha, y *b)* mira el traslado del cadáver, la personalidad bochornosa del hijo en contraste con el macabro destino de su madre. 3) (p. 84): En esta unidad narrativa lo importante es la alusión al tiempo. En este momento son las once de la noche, el muchacho cena y luego continúa cantando por las calles hasta las dos de la madrugada cuando se recogerá debajo del puente a descansar (p. 263). El narrador insiste en la edad del muchacho para resaltar en la sensibilidad del lector la injusta y absurda situación en que tiene que vivir el personaje: su soledad y bestial conformidad, a tan temprana edad con su miseria. Si bien los detalles imprimen en el pasaje fría objetividad, también revelan una oculta simpatía por la realidad del ser que la vive, éstas son las razones primordiales por las cuales este personaje siempre quedará latiendo en el corazón del lector (p. 263): En la quinta y última unidad narrativa (ya se vio la cuarta en relación con la segunda) culmina el día miserable del niño a quien le encuentra el lector *durmiendo* «debajo del puente, en el camino del cementerio» (p. 263). Contextualmente el pasaje se relaciona íntimamente con el siguiente en el que también doña Margot está *durmiendo* sobre una mesa del Depósito, mientras Elvirita se *despierta* para ver la mañana sin «horizontes nuevos» (pp. 264-265). Simbólicamente, el sueño del niño, la muerte de doña Margot y el despertarse de Elvira son un mismo vacío metafísico. En esta colmena

humana la muerte no difiere de la vida. Lo único que las distingue es el movimiento, pues a los muertos «se les acabó la cuerda» (p. 264) que sin sentido ni propósito alguno, en vida, les movía. El dormir y el despertar son los dos estados por donde se entra y se sale de la nada que es la vida y es la muerte.

Vistos en conjunto los cinco episodios del gitanillo se pueden añadir tres puntos más: *a)* Con este patético niño de seis años el nutrido mundo de la novela se completa y su esencia mimética se intensifica. Este es el personaje que primero le viene a la mente al autor cuando tiene que hablar de su novela: «En el mundo han ocurrido extrañas cosas..., pero el hombre acorralado, el *niño viviendo como un conejo,* la mujer a quien se le presenta su pobre y amargo pan de cada día colgado del sexo —siniestra cucaña— del tendero ordenancista y cauto, la muchachita en desamor, el viejo sin esperanza, el enfermo crónico..., ahí están». (El énfasis es mío) (3). Se siente que el destino de una vida vacía y absurda les agarra y zarandea a todos: niños, viejos, prostitutas, locos, cuerdos ... (4); *b)* La marcada soledad del niño en su faena callejera es total. Es el único personaje a quien no se lo ve hablando con nadie y la única vez que lo hace es con la golfa que lo golpea. Los personajes que lo rodean notan su existencia sólo a través de sus romances y para acentuar más su soledad se dice al final que él «vive con algo parecido a una familia gitana», no se sabe si es o no miembro de esa especie de familia; *c)* Tanto su música como su edad hacen que el personaje no se pierda en la opaca y monótona realidad de la obra. Es como una nota que marcara el ritmo del conjunto o un hito que demarcara el paso de la cámara y, por tanto, de la vida en la narración. Pocos son en realidad los personajes que, como él, se agarran a la memoria del lector.

---

(3) Camilo José Cela: *Mis páginas preferidas,* Madrid, Gredos, 1956, p. 95.

(4) Es interesante notar cómo la delirante enunciación de las víctimas, una tras otra y tras otra y tras otra, hecha por Cela en la «nota a la segunda edición», se parece mucho a la que hace el narrador, cuando Martín Marco con rabiosa amargura y nocturna soledad se sienta en aquel famoso banco público: «Los bancos callejeros son como una antología de todos los sinsabores y de casi todas las dichas: el viejo que descansa su asma, el cura que lee su breviario, el mendigo que se despioja, el albañil que almuerza mano a mano con su mujer, el tísico que se fatiga, el loco de enormes ojos soñadores, el músico callejero que apoya su cornetín sobre las rodillas, cada uno con su pequeñito o grande afán, van dejando sobre las tablas ese aroma cansado de las carnes que no llegan a entender del todo el misterio de la circulación de la sangre. Y la muchacha que reposa las consecuencias de aquel hondo quejido, y la señora que lee un largo novelón de amor, y la ciega que espera a que pasen las horas, y la pequeña mecanógrafa que devora su bocadillo de butifarra y pan de tercera, y la cancerosa que aguanta su dolor, y la tonta de boca entreabierta y dulce babita colgando, y la vendedora de baratijas que apoya la bandeja sobre el regazo, y la niña que lo que más le gusta es ver cómo mean los hombres...» Cela: *La colmena,* pp. 189-190.

Estructural y temáticamente es el microcosmos de la obra. Además, tal es su intensidad poética que esa monótona repetición se convierte en un dolorosísimo y desgarrado canto en el que participan narrador, lector y personaje. Es uno de los pasajes más grandiosos aquí.

II

Dentro de la tercera sección del capítulo V de la obra se inserta el triste y cómico pasaje del señor que se suicida porque olía a cebolla. La inserción en sí parece insólita y de poca importancia en el conjunto novelístico. Antes de entrar en su estudio, vale considerar el pasaje anterior en el que aparecen Roberto y los panaderos: Ramón y Paulina. Aquél decide contarles a éstos sobre el gordo que en el ascensor huele mal y el flaco que se queja del mal olor de su amigo; y quien más se goza del disparate es Paulina, que, por otra, sigue recordándose hasta más tarde «de lo mal que olía el señor gordo». (El énfasis es mío, p. 231.) La conexión entre este pasaje y el siguiente, del que se suicida porque olía a cebolla, queda elaborada de una manera muy efectiva: *a)* Sirve de base el *olor* para estructurar una ironía que raya con lo grotesco: Paulina se muere de risa mientras el otro se muere de veras; la una grita de gusto mientras la esposa del suicida, de horror y de angustia. *b)* La idea de «chiste» del primero lo caracteriza al segundo. Efectivamente, este pasaje en general en el contexto de la obra es, más que un cuadro doloroso —que, claro, también lo es—, una escena irrisoria aparentemente de poca o ninguna consecuencia como luce serlo el chiste de Roberto. Ambos pasan a ser intertextualmente dos elementos constitutivos de la *situación irónica* que proviene de la incompatibilidad de sus contenidos puestos frente a frente. *c)* En ambos los protagonistas (el gordo y el flaco, por una parte, y el suicida y su esposa, por otra) son anónimos, característica propia de una historieta chistosa. *d)* Ambos son aparentemente una digresión cómica, el primero de la realidad vital de los panaderos y el segundo de la realidad total de la colmena. *e)* Ambos, por tanto, aparecen una sola vez.

En el pasaje del suicida, la acción se mueve vertiginosamente: se le ve al hombre desesperado en lucha con la idea que se le ha metido de que huele a cebolla; menos pensado aparece muerto en las baldosas. Y el narrador con su típica actitud objetiva de la cámara que viene y capta este breve trozo de vida se queda en su indiferencia demiúrgica frente a lo que sucede, a la locura del personaje y al artificio de la viñeta, es decir, de su creación misma. ¿En qué está la efectividad de este trozo de la vida? *a)* En lo incógnito o misterioso de la situación. No se sabe quién es él ni quién es ella, no se sabe cuál es exactamente su problema ni la razón de tales síntomas. Lo único cierto es que se mata él y al final parece volverse loca ella, como se infiere de su tácita respuesta a los vecinos que le preguntan qué pasa: «Nada, que olía un poco a cebolla» (p. 232).

b) Este pasaje es y no es esencial al progreso narrativo de la obra. Y se puede decir lo mismo con relación a cualquier otra unidad narrativa o cualquier detalle informativo. ¿Qué importa, por ejemplo, que Paco, el hijo de la señora silenciosa, se haya muerto de «paralís», como al principio lo creyó la gente, o de «meningitis», como después se rectificó? (p. 15). El efecto ilusionista de la cámara es ambivalente. El episodio responde muy bien a la perspectiva total de *La colmena* por tratarse de un trozo de vida más que se yuxtapone a los trescientos y más trozos que, a su vez, conforman el trozo de la vida humana en la obra. Dice Cela al respecto: «Esta novela mía no aspira a ser más —ni menos, ciertamente— que un trozo de vida narrado paso a paso sin reticencias, sin extrañas tragedias sin caridad, como la vida discurre. Queramos o no queramos. La vida es lo que vive —en nosotros o fuera de nosotros—; nosotros no somos más que su vehículo, su excipiente, como dicen los boticarios» (5). El proceso creador de la obra forja la ilusión de no responder a ningún criterio de selección artística, sino de mero azar. Pero en ese azar está la selección creativa; en la objetividad ilusionista está la subjetividad seminal de la obra. Por su carácter totalmente insólito, el pasaje sugiere la idea de que nada depende del creador ni de los personajes, sino del puro discurrir de la vida y la palabra; ni aquél ni éstos saben lo que va a suceder después, ni por qué. La vida humana, tal como la novela, discurre porque tiene que ser así. Es un rito que, y al que todo se sincroniza. «Detrás de los días vienen las noches. El año tiene cuatro estaciones: primavera, verano, otoño, invierno. Hay verdades que se sienten dentro del cuerpo, como el hambre o las ganas de orinar» (p. 73). Lo mismo sucede en el plano lingüístico: «El rito es el mismo todas las noches, las palabras que se dicen, poco más o menos, también» (p. 175). Es este rito totalizante lo que monotoniza al ser y a la obra. La homogeneidad es su forma y su contenido.

Se dijo antes que el narrador se quedó indiferente frente a lo que le sucedió al señor de la cebolla. Es preciso ver cómo y cuál es el efecto de tal técnica. El pasaje está narrado en la tercera persona y con el diálogo íntimo y directo de la pareja. Con el uso del primero el lector simplemente percibe la «verdad» poética del trozo de vida narrado, lo acepta como real. Pero con el uso del diálogo íntimo, cuando el narrador se aleja, el lector deja de ser mero observador y entra a vivir el drama doloroso de la pareja, estado al cual el narrador no ha llegado, pero artísticamente le ha forzado al lector a hacerlo. El efecto de participación se refuerza aún más con

(5) Cela: *Mis páginas preferidas*, p. 94.

el presente, en que ocurre la desesperación de los personajes frente a los ojos mismos del lector. Este presente interno va a contrastar con el pasado externo en que se quedó el narrador: «Estaba enfermo y sin un real, pero se suicidó porque olía a cebolla» (p. 231), y que corresponde a la relación temporal entre cuando *sucedió* y cuando se *narró;* es como si la cámara hubiese hoy llegado al episodio, después de ocurrido el suicidio; aunque para el lector, por el diálogo de la pareja, estuviese sucediendo hoy. La norma narrativa de la novela en general toma como su base el presente y por lo mismo la ilusión poética de que en el presente la cámara enfoca, el narrador reporta y el personaje vive, las tres operaciones ocurriendo al mismo instante, es el efecto capital de *La colmena.* Tal fue el sentido clave del verbo *le cogió,* estudiado en la parte primera. La doble perspectiva —la del narrador y del lector— coadyuva a la matización grotesca del pasaje *per se,* cuyo dolor aparece envuelto en una risa contrastante y absurda. La ironía absurda se intensifica con el cumplimiento de los deseos del personaje que grita: «Quisiera morirme, nada más que morirme, morirme de prisa» (p. 232), y el autor, «de prisa», lo despacha con una unidad narrativa violentamente breve.

Es preciso volver a la distinción entre la tercera persona narrativa y el diálogo de los personajes para formular otra: entre el contenido del pasaje y la manera en que queda narrado. La manera corriente y normal con que es descrito no se concilia con la naturaleza cómica y lamentable (horrorosa) del contenido. Dentro de éste hay también una básica incongruencia entre el cómico olor de la cebolla y el lamentable vuelo del loco por la ventana; risa y compasión del contenido y risa y compasión emanantes de la incompatibilidad entre la manera casual y natural de la descripción y la naturaleza cómico-trágica de lo descrito: Todo esto le hace experimentar al lector un fuerte sentimiento de terror y ansiedad frente al enigma y embrollo de la vida (y de la muerte) tal como queda delineada en esta viñeta perdida en el conglomerado de *La colmena.*

III

La otra muerte en la novela, y que también tiene los mismos matices de la que se acaba de estudiar, es la de doña Margot. Aquí también se da una básica incompatibilidad o incongruencia irónica entre la forma casual y cándida de la descripción y *a)* el desenvolvimiento cómico de las circunstancias que rodean la muerte; *b)* el horroroso y violento asesinato en sí perpetrado en doña Margot, y *c)* el

grotesco reposo de la occisa que como un pelele se ha quedado dormida, «con los ojos abiertos» sobre «el frío mármol de una de las mesas» del Depósito (p. 264). Con muchas distorsiones y detalles aparentemente inocentes, pero en realidad preñados de malicia (páginas 104, 106-107, 127-131, 217-218), maneja el narrador la ironía con tal intensidad que le convierte a la muerte de Margot en una situación plenamente grotesca, frente a la cual el lector se ríe y se aterroriza, ambivalencia emocional típica de lo grotesco. Doña Juana Entrena le cuenta a doña Asunción cómo fue ahorcada doña Margot: «¡Con una toalla! ¿Usted cree que hay derecho? ¡Con una toalla! Qué falta de consideración para una ancianita. El criminal la ahorcó con una toalla, como si fuera un pollo. En la mano le puso una flor. La pobre se quedó con los ojos abiertos, según dicen parecía una lechuza; yo no tuve valor para verla» (p. 217). La elaboración estilística de esta cita, como muchas de las que se asocian con el caso de Margot, es ciertamente rica. Doña Juana siente mucha compasión y ternura por lo que le ha sucedido a esta pobre «ancianita»; pero luego a esta pobre «ancianita» la animaliza comparándola ahorcada (aquí está lo macabro) con un «pollo», y por sus abiertos ojos muertos, con una «lechuza» (más macabro aún). Lo grotesco de la situación culmina cuando al final del capítulo VI vuelva el lector a encontrar a Margot, tal como la dejó antes, con los ojos abiertos, pero ahora durmiendo el sueño de los justos en el Depósito, como si fuera «uno de tantos peleles asesinados, máscaras a las que se les acabó la cuerda» (p. 264). Además de la semejanza existente en el tratamiento técnico de las dos muertes, conviene añadir su carácter misterioso y sus efectos. Contrario a lo que la novela tradicional habría hecho, en *La colmena* el misterio de ambos incidentes le deja al lector en un limbo, *sin* respuestas, *sin* soluciones, *sin* claves para abrir el enigma de las situaciones. En fin, un atentado estético, un sabotaje contra la novela convencional, específicamente la policíaca, que siempre ha dejado la llave del misterioso asesinato escondida en el libro. En cambio, aquí el autor se la llevó consigo al terminarlo (6). Pero todo este capricho además se explica a la luz de la estética de la obra: captar «exactamente como la vida discurre» (7). Hay misterios que a diario se presentan y que jamás logra explicar el individuo. El novelista se acerca al misterio, lo expone y lo deja tal como lo encontró; pues hay misterios, como la vida y la muerte, que no «tienen arreglo». Cela los deja con un cómico desgarramiento velado

(6) Es interesante notar la semejanza deliberada entre el asesinato de Margot y aquellos que son comunes, por ejemplo, en Agatha Christie. La parodia se vela con la pretendida objetividad.

(7) Cela: *Mis páginas preferidas,* p. 94.

bajo una pretendida frialdad objetiva y neutral. Dice el autor en la segunda nota introductoria de la obra (que ratifica lo dicho) lo siguiente: «... no merece la pena que nos dejemos invadir por la tristeza. Nada tiene arreglo: evidencia que hay que llevar con asco y con resignación y, como los más elegantes gladiadores del circo romano, con una vaga sonrisa en los labios» (8). Ese asco, esa resignación y esa sonrisa ante el implacable misterio de la vida y de la muerte se refleja en el prisma irónico, grotesco, intrincado y casual de su palabra.

VICENTE CABRERA

Department of Foreign Languages
Colorado State University
Fort Collins, COLORADO 80521

(8) Cela: *Mis páginas preferidas*, p. 95.

TREMENDISMO Y CASTICISMO

Cela, ya en 1953, dos años después del gran éxito de *La colmena,* se expresa en palabras bastante terminantes sobre el vocablo «tremendismo» en su prólogo de *Mrs. Caldwell habla con su hijo:*

> En *La familia de Pascual Duarte* quise ir al toro por los cuernos y, ni corto ni perezoso, empecé a sumar acción sobre la acción y sangre sobre la sangre y aquello quedó como un petardo. Los novelistas de receta, al ver que había tenido cierto buen éxito, el cierto buen éxito que pueda tener un libro en un país donde la gente es poco aficionada a leer, empezaron a seguir sus huellas y nació el *tremendismo,* que, entre otras cosas, es una estupidez de tomo y lomo, una estupidez sólo comparable a la estupidez del nombre que se le da (1).

Pero aunque habla el novelista con cierta desgana, insinúa que su aporte a la novelística fue algo novedoso, y no cabe duda de eso. Además, no sólo sus émulos pero los recopiladores de la crítica y los que escriben historias de literatura contemporánea hallaron en el «tremendismo» una locución conveniente que quedará petrificada en los manuales, como tuve ocasión de observar hace algunos años cuando cité escritos posteriores de Cela en que sigue protestando y subraya el tradicionalismo de la tendencia (2). Es precisamente este aspecto que me ha llamado la atención últimamente, y quisiera agregar que sería difícil pensar en algo más efectista a menos que se conciba de una superación de la palabra como «estupendismo».

Ahora bien, nos acordamos de cómo en *La familia de Pascual Duarte* un cochino le comió las orejas al hermano muy retrasado de Pascual, pero dejamos la palabra a Cela porque hay cierta nota de pasmo ingenuo que nos recuerda el *Lazarillo de Tormes,* «... la suerte se vol-

(1) Barcelona, Ed. Destino, 1968, p. 10. Es curioso que el autor, en la reimpresión de la novela en su *Obra completa* (Barcelona, Ed. Destino, 1969), t. VIII, no reproduce este prólogo. Siempre cuando es posible citamos la *Obra completa* en el texto.

(2) En «Tremendismo and Existencialism», una sección de *Camilo José Cela* (New York, Twayne Publishers, Inc., 1969), p. 42.

vió tan de su contra que, sin haberlo buscado ni deseado... un guarro (con perdón) le comió las dos orejas» *(O. c.,* I. 86).

Es pertinente recordar cómo Cela nos cuenta en sus *Memorias* que cuando se recuperaba de su primera enfermedad de tuberculosis leyó todos los tomos de la Biblioteca de Autores Españoles —los 71 que había entonces— empapándose de la literatura clásica española (3). Desde luego si hay recuerdos de ella en sus escritos poco debe sorprendernos. Recuerda en el prólogo de su segunda novela, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes,* sus lecturas tempranas, haciendo constar que «... fue cuando me planteé, con plena conciencia de lo que intentaba, mi propósito de conseguir un castellano de raíz popular que, apoyándose en la lengua hablada y no en la escrita, pudiera servir de herramienta a mis fines» *(O. c.,* I, 357-360). Es indudable que Cela habla con toda sinceridad, aunque queda una pequeña sospecha de que uno no puede olvidarse por completo de su formación intelectual.

Por consiguiente, en la historia del hermano de Pascual y el puerco, se nos ocurren por lo menos dos fuentes del siglo XVII que pudo recordar Cela, quizá sin darse cuenta. Primero, en *La pícara Justina,* de López de Ubeda (1605), cuando el cadáver del padre de Justina queda abandonado en el suelo, el perro de la familia, después de esforzarse para comunicar con el muerto, por fin se le come una oreja, luego la otra y le deja, según Justina, con «la cara... tan descarada y el cuerpo tan emperrado, [que] diome lástima» (4). Es verdad que no tenemos aquí un caso de «antropofagia porcina», como lo ha designado con acierto Alfredo Rodríguez, que traza el tema desde Galdós por Valle-Inclán, Azorín, Lorca y Ayala hasta Cela (5), pero el propósito mío es buscar analogías rancias. Por supuesto, no le hacía falta a Cela ninguna «fuente» precisa, y nos interesan sobre todo las técnicas narrativas y estilísticas de los precursores. Nos recuerda Justina que lo feo es el envés del estilo barroco cuando dice: «Antes pienso pintarme tal cual soy, que tan bien se vende una pintura fea, si es con arte, como una muy hermosa y bella» *(La novela picaresca...,* p. 707, col. 1). Anticipando un poco, creo que se puede decir que Cela tiene razón cuando afirma que su manera de escribir estaba ya consagrada hacía siglos, y para mí este «manierismo» barroco tan particular es una clave importante del casticismo del estilo suyo.

No puedo omitir el segundo paralelo con la anécdota del hermano de Pascual y el puerco, porque es de Cervantes. En el *Coloquio de los*

(3) *La cucaña, memorias de Camilo José Cela* (Barcelona, Destino, 1959), p. 154.

(4) *La novela picaresca,* Ed. A. Valbuena Prat (Madrid, Aguilar, 1962), p. 741, col. 2.

(5) «Esbozo de un tema moderno: la antropofagia porcina», *Papers on Language and Literature,* 2, núm. 1 (1966), 269-273.

perros, Berganza cuenta cómo la vieja bruja Cañizares, después de untarse, queda desnuda sin sentido en el suelo de su aposento. El autor nos proporciona una descripción física grotesca que es una de las más tremendistas suyas. Sólo cito unas pocas líneas:

> Ella era larga de más de siete pies; toda ella era anatomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas y aún le colgaba hasta la mitad de los muslos; ... (6).

Luego sigue diciendo Berganza que pensaba morderla para volverla en sí, pero no encontraba dónde, y por fin la arrastró al patio y se quedó algo aliviado del gran temor que había sentido. Claro está que si se medita en estas historias de perros hay cierta falta de lógica típica del tremendismo, sobre todo en el caso que narra Justina; un perro en presencia de un muerto se pone a aullar, según la tradición. Así que Cela está más en lo cierto cuando nos proporciona un puerco que cercena las orejas del niño, pero aún aquí se duda si el animal se pararía sólo en ellas. Mi intención no es poner reparos, sino demostrar semejanzas de la literatura barroca con algún aspecto de Cela.

Algunas observaciones sobre la tercera novela de Cela (1944), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* —el título algo verboso es tradicional del género— son inesquivables. En el nuevo prólogo para la edición en la *Obra completa,* al hablar de las correcciones que ha hecho, dice: «En este libro de ahora, aun con todas sus indigestiones clásicas, cobra evidente forma esto que digo» *(O. c.,* I, 589). Bien se echa de ver que Cela queda insatisfecho de su obra, como vemos en este párrafo sugestivo:

> El *Lazarillo,* considerado en el conjunto de mi producción literaria, es un libro crítico —valga el término clínico—, un libro que señala una época de crisis. De ella, tanto pude haber salido robustecido como depauperado. Entendí necesario probar mis artes de zahorí en el bosquecillo umbrío de los clásicos, tan rico en caudalosos veneros de saludable agua clara, y abrí mi pozo al pie del árbol de Lázaro, viejo y buen amigo *(O. c.,* I, 360).

Tal vez Cela cree que su novela no está a la altura de su modelo porque termina su prólogo diciendo: «El anónimo e ilustre *Lazarillo* que me sirvió de pauta, es un prodigio de gracia y de sencillez que siempre tuve presente.» Sin embargo, agrega: «Hoy, a cabo de las ediciones, veo este libro mío con gratitud y amor.» Como Galdós hace más de un siglo, acaso procuraba Cela hallar inspiración para reno-

(6) *Obras completas,* Ed. A. Valbuena Prat (Madrid, Aguilar, 1962), p. 1018.

varse y desarrollar su talento potencial de novelista volviendo a la novela picaresca y la de Cervantes para crear una obra auténticamente española. Lo importante es que la influencia no sería siempre directa, sino espiritual. Faulkner insistía muchas veces que amaba a Cervantes tanto como la Biblia y las obras de Shakespeare, Dickens, Conrad, Balzac, Llaubert y Dostoievsky (7). A pesar de que Cela habla de su *Lazarillo* «con todas sus indigestiones clásicas», la obra posee cierta gracia y novedad, aunque su héroe queda flotando *sub specie aeternitatis.* Mas hay ciertos elementos tradicionales que nos interesan ahora. Por ejemplo, Lázaro queda abandonado con unos pastores por su madre, típicamente inmoral, dos semanas después de nacer, y una cabra le amamanta algo como Andrenio en *El criticón* cuya nodriza fue una bestia (Gracián no precisa cuál).

Los caracteres con quienes se encuentra Lázaro son bastante originales. Hay, por ejemplo, el estrafalario penitente Felipe que le habla a Lázaro de la transmigración de las almas y charla de un gallo de su pueblo «que antes fue procurador de los tribunales y hasta diputado provincial» *(O. c.,* I, 408-409), cuya vida a lo mejor se acabará en la sartén, lo mismo que el gallo pitagórico de *El crotalón,* de Cristóbal de Villalón.

Sería fácil multiplicar estos recuerdos clásicos, pero debemos recordar que un aporte del tremendismo es como ya queda dicho por Cela una acumulación de actos sangrientos. Quizá sólo en *La Celestina* hallamos algo de esto con cuatro muertes violentas y el suicidio de Melibea que pueden reflejar la tragedia senequista. Fuera de una venta, Lázaro y sus compañeros dan con un mozo loco que había dejado dentro a su madrastra y padre colgados de una viga y luego encuentran a dos criadas ahorcadas en el piso de arriba. Le atan al loco y luego la gente de afuera, muy cobarde, dispara balas o piedras de sus hondas contra las ventanas de la casa, y el loco queda muerto, pero, irónicamente, del acceso de su enfermedad.

Entonces los vecinos descuelgan jamones, chorizos, etc., de las campanas de sus chimeneas y dice Lázaro: «A la corta salimos todos gananciosos y bien alimentados» *(O. c.,* I, 392-396). Así que volvemos al tema del hambre tan básico en la picaresca y la referencia a los embutidos recuerda cómo Lazarillo de Tormes engañó al ciego comiéndole la longaniza. Pero quizá lo más sugestivo de *Las nuevas andanzas...* es el concepto del anhelo de errar al azar por los caminos de España que resultará pronto en el primero y acaso el mejor de los

---

(7) Jean Weisgerber: *Faulkner and Dostoiesvsky* (Athens, Ohio, Ohio University Press, 1974), p. 234.

libros de viajes por Cela, *El viaje a la Alcarria* (8). Debemos subrayar la importancia del peregrino o vagabundo en la literatura barroca española (9).

Cuando contemplamos un poco el léxico tan ampuloso de Cela que ha analizado con tanta minuciosidad Sara Suárez Solís, se le ocurre a uno preguntar: ¿Qué más queda por hacer? De paso vemos que la novela que acabamos de comentar es «voluntariosamente arcaizante», según ella (10). Al revisar su lista de obras analizadas, notamos que hay algunas posteriores que no le llegaron a tiempo para su estudio y que merecen algunas observaciones por breves que sean, como *San Camilo, 1936* (11), precisamente para Cela el día de su santo, es decir, el 18 de julio, fecha en que estalló la guerra civil.

Recordamos que Cela en *La cucaña* (1959) había prometido una novela sobre la guerra civil dentro de quince o veinte años (ed. cit., página 21). Un reseñador reconoce muchos méritos en la novela que trata de la primera semana de aquel holocausto, y concluye que la obra demuestra una nueva pericia de prosista y que la preocupación del autor por su país e idealismo pueden resultar en una candidatura seria para el premio Nobel. Sin embargo, le inquietan ciertos elementos: «Puritans (e. g. this reviewer) may be troubled by the emphasis upon the erotic, obscene and scatological in Cela's portrayal of at least a dozen prostitutes and a large number of their cruel middle-class patrons» (12). Pero la escatología de esta índole es de buena cepa, y el rastreador de fuentes pronto dará con algunas muestras de la literatura renacentista, verbigracia, ciertos episodios salaces en la *Comedia Thebaida,* obra anónima publicada en Valencia hacia 1521 (13), o aún más en *La lozana andaluza,* Venecia, 1528. En ésta la Lozana «fue en casa de cuatro cortesanas favoridas», en sendos mamotretos, es decir la Jerezana, la Garza Montesina, «madona» Clarina y la Imperia aviñonesa. Luego en el mamotreto LXI, hablando al médico familiar de la Imperia, dice Lozana, entre otras cosas: «Señor Salomón, sabé que cuatro cosas no valen nada si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero, y el coño de la mujer, ...» (14).

(8) Madrid, Revista de Occidente, 1948.

(9) Rigurosamente hablando, la peregrinación tiene una meta piadosa, pero Juergen Hahn: *The Origins of the Baroque Concept of «Peregrinatio»* (Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1973), discute *Don Quijote, Lazarillo de Tormes* y sobre todo *Guzmán de Alfarache* de las novelas picarescas, pp. 160-161, 164-166, y *passim.*

(10) *El léxico de Camilo José Cela* (Madrid, Alfaguara, 1969), p. 12.

(11) Madrid, Alfaguara, 1969.

(12) Reseña por Robert Louis Sheehan en *Hispania,* de la AATSP, 55, núm. 2 (1972), 386-387.

(13) Los pasajes que tanto escandalizaban a Menéndez y Pelayo realmente no son para tanto, de acuerdo con el gusto literario actual, según G. D. Trotter y Keith Whinnom en la «Introducción» a su edición de la obra (Londres, Támesis Books, Ltd., 1968), pp. xxxvi-xxxvii, liii.

(14) Ed. de Bruno M. Damiani (Madrid, Clásicos Castalia, 1969), pp. 218-233.

Es verdad que cierto espíritu festivo falta en *San Camilo, 1936,* como era de esperar, y el crítico cita con aprobación la frase «El fuego de las hogueras inquisitoriales se apaga con semen». Es decir, los excesos tanto del espíritu inquisitorial cuanto del celo de herejes y radicales para quemar iglesias se apagarán siempre en un amor que no será abstracto, sino de carne y hueso. En su «Epílogo», Cela cita el soneto de Manolo Sandoval, *A un intransigente,* «que en España siempre se gobierna con una tea encendida en la mano, con gorro frigio o monacal capucha siempre está en el gobierno Torquemada...» *(S. C.,* p. 433), palabras que muy bien pueden ser proféticas.

La reseña que citamos hace poco plantea la cuestión del puritanismo, y la palabrota que emplea la Lozana nos recuerda lo que dice Cela en el «Preámbulo» del tomo primero de su *Diccionario secreto,* «El diccionario ignora, por ejemplo, la voz *coño* y no registra ningún cultismo que designe el concepto a que se refiere la palabra proscrita...». Concluye diciendo que el vocablo posee «una ilustre etimología..., aparece en nuestra lengua hacia la primera mitad del siglo XIII, y es registrada por Nebrija. ¿Qué rara suerte de maldición pesa sobre ella?» (15).

Sería fácil multiplicar muestras de locuciones «groseras» en la primera mitad del siglo XVI, por ejemplo, la lengua cruda de los rústicos en los introitos de las piezas de Torres Naharro (16). Luego, después del Concilio de Trento y la aparición del *Indice* de 1559, la censura prohíbe la *Propaladia* de Torres Naharro, *Lazarillo de Tormes,* el *Libro de la oración y meditación* y *Guía de pecadores,* por fray Luis de Granada, etc. Teóricamente, la Inquisición debía preocuparse únicamente de dogmas heterodoxos y no de cuestiones de moralidad. Cela tiende a atribuir «la fuente del pudor verbal español» al gran número de conversos que adquirieron mucha influencia administrativa y eclesiástica durante la época de los Reyes Católicos, aunque concluye vacilando «... me limito a apuntar una atribución entre mil, originaria que no culposa, que estimo posible»; tiene razón porque cita a conversos como López de Villalobos y Horozco que «escribieron con tanta despreocupación y desenvoltura» *(D. s.,* I, 21).

Además, se olvida del converso Fernando de Rojas y *La Celestina.* Creo que tenemos que buscar la explicación del recato lingüístico en el puritanismo que cunde en el pleno barroco español, porque el protestantismo no es monolítico y el puritanismo sólo logra imponerse

---

(15) Manejo la edición en tres libros; dos de ellos son la primera y segunda partes del tomo II (Madrid, Alfaguara, 1968, 1971), I, 20-21.

(16) Verbigracia, en el introito de la *Comedia Himenea,* el rústico describe con términos explícitos su acto sexual con una campesina. Véase mi edición de *Comedias: Soldadesca, Tinelaria, Himenea* (Madrid, Castalia, 1973), pp. 185-186.

políticamente en Inglaterra a mediados del siglo XVII bajo Cromwell; por consiguiente, Shakespeare sigue empleando los viejos vocablos anglosajones que leímos con tanto regodeo siendo colegiales. La expurgación del idioma no resulta sólo del puritanismo, sino que luego en el siglo XVIII tenemos el exceso de decoro cuando Bowdler eviscera a Shakespeare con su edición purificada; el fenómeno se repite en España con la prohibición completa de *La Celestina* y los autos sacramentales. Luego, después de aquella centuria, tenemos el prurito moral victoriano decimonónico que influye en el gusto de otras culturas fuera de Inglaterra gracias al apogeo imperial suyo.

Es sólo en las últimas décadas de la época actual cuando por fin entramos quizá en pleno siglo XX que en algunos países sin censura los términos relegados al habla vulgar vuelven a aparecer con elementos pornográficos en la literatura, y algunos autores hasta abusan de ellos. Sea como fuere, y anticipando nuestras conclusiones, el gran aporte de Cela es que en un país donde hay censura, ha tenido siempre la entereza de insistir en la expresión más íntegra y libre posible a pesar de las trabas y cortapisas que a veces le han ocasionado algunos disgustos. Con todo, Cela nunca interrumpe su narración con una serie de actos violentos y procaces como es el caso de ciertas obras corrientes en otros países; como dijo Agatha Christie en una novela suya, no hay nada más aburrido que la pornografía trivial. Una contribución de Cela a la novelística española es que ha desbrozado el camino hacia estas nuevas tendencias, y raras veces ha caído en los excesos tan de moda actualmente.

Sara Suárez titula los prolegómenos de su estudio tan valioso *Un escritor de técnica pendular*, y nos dice: «En 1949-51, en el apogeo del clasicismo, comienza el primer brote de este barroquismo». Ahora, bien, no sé si «clasicismo» quiere decir lo mismo que «casticismo», término que repite ella varias veces (17), pero valga la palabra. Puesto que ella traza el desarrollo del barroquismo con tantos detalles, no pongo reparos en lo dicho por ella, excepto que para mí esta tendencia llega a su cumbre ya en *La Cátira* que apareció en 1955. De todas maneras, no puedo menos de citar, como la autora, algo del propósito de Cela en el prólogo de *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos*, pero con otro motivo, cuando dice:

> ... no es otro [mi intento] que el de presentar, con la mayor sencillez posible ... desarrollar, aunque muy someramente, la idea de que la literatura española ... ignora el equilibrio y pendula violentamente, de la mística a la escatología, del tránsito que

---

(17) *El léxico...*, pp. 11, 15, 25, 27, 30-31.

divinizа —San Juan, fray Luis, Santa Teresa— al mundo bajo, al más bajo y concreto de todos los mundos, del pus y la carroña... (*O. c.*, III, 789).

Uno no puede menos de señalar otro pasaje que nos demuestra un poco su visión algo quevedesca y abigarrada del hombre en el prólogo a la edición de 1965.

> El hombre suele ser bestia tornadiza y pringosa, romántica, desequilibrada y gurrumina. A veces, tiende al pillaje y al pastoreo; otras, a la masturbación, y aun otras, a tocar la música y dar la lata a los vecinos (con Beethoven o con el *Carrasclás, carrasclás, que bonita serenata,* que eso va de gustos). El hombre es animal poco paciente y escasamente dotado para la literatura: un arte lleno de limitaciones y en el que todavía hay que trabajar y escribir *(O. c.,* III, 14).

Al acercarnos al *Diccionario secreto,* notamos que un crítico, aunque admite que este léxico puede tener sus méritos y no carecer de interés, conjetura que tal vez Cela últimamente se ha despistado de su oficio auténtico de novelista y escritor de libros de viajes (18). Pero si nos fijamos en la producción literaria celiana, notamos en la primera edición de *El gallego y su cuadrilla* (1949) «El coleccionista de apodos» y que trozos de esta selección ya aparecieron en el diario *Arriba* el 30 de septiembre y el 7 de octubre de 1947 *(O. c.,* III, 453-464). En esta lista observa el autor, con buen entendimiento de la psicología rural, que a veces los habitantes de un lugar aplican a sus vecinos en otros pueblos motes obscenos. Sara Suárez ha indicado que las enumeraciones léxicas de Cela se aumentan en obras posteriores (19), y para mí hasta hay algunas que nos recuerdan de Cervantes cuando enumera los lugares que ha recorrido el ventero con quien se topa Don Quijote al principio, «donde había ejercitado la ligereza de sus pies y sutileza de sus manos» (20).

El reseñador citado arriba indica que los que conocen «only the official canon» de la literatura española van a ser chocados al notar lo que Cela mina de los clásicos al cavar en los textos profundamente escondidos, «much Góngora (mostly *atribuibles),* even more Quevedo (all too authentic)» (21), y luego sigue una retahíla de autores posteriores. La alusión a Quevedo me recuerda un recurso suyo parecido a la de Cela cuando hacia el final del *Sueño del Infierno* trae una lista de heterodoxos, astrólogos, nigromantes, etc., de toda

(18) Reseña por Colin Smith en *Bulletin of Hispanic Studies,* 50 (1973), 279.
(19) *El léxico...,* pp. 25-31.
(20) *Obras completas,* p. 1043.
(21) Smith, reseña citada, p. 281.

clase, y enumera detalladamente «la gran suma de herejes antes de nacer Cristo» y luego «los herejes que había después de Cristo» (22). Es interesante observar que no sólo conoce Quevedo a Calvino y a Lutero, sino a sus grandes discípulos Beza y Melanchthon, todos quemándose en el infierno, desde luego, pero dado el clima espiritual de la época, cabe preguntar por qué a algún inquisidor no se le ocurrió que tal vez Quevedo mostraba demasiados conocimientos de ellos.

No es que hacen falta «fuentes» como Cervantes o Quevedo para explicar el entusiasmo de Cela como coleccionista de toda índole de vocablos. Lo que sí puede ser significativo es la técnica novelística de los autores citados. Lo más pertinente en el caso de Cela es que hace más de tres décadas parece que está acumulando una cantidad enorme de locuciones literarias y populares procaces para llenar los dos tomos de 348 y 679 páginas en las primeras ediciones de su *Diccionario secreto*. Es también muy significativo observar que ocurren a veces los vocablos citados en estrofas de versículos, lo que da una dimensión adicional a su labor tan benemérita.

Con una variedad tan heterogénea de fuentes, es difícil dar una idea justa del contenido del *Diccionario secreto*. Pero debemos recordar que en el tomo I se trata de las «Series *colĕo* y afines», y en el tomo II de las «Series *piš* y afines». Bajo el término pis (II, 91-92) y en otros lugares Cela indica que en el tomo III, volumen que no me ha llegado si es que se ha editado, se estudia la palabra *coño*, no incluida en la «Nómina de voces, locuciones y refranes», aunque sí en el índice del tomo I.

El autor nos proporciona una cantidad de observaciones muy sugestivas y eruditas en el prólogo del tomo I. Concluye muy modestamente, «Y ahora —tras unas páginas puramente técnicas que pronto se saltan— cedo la palabra a los escritores españoles: ellos, que no yo, son quienes han de hablar con su voz tonante y descarada» (I, 36). Antes nos explica su título: «Llamo *secreto* a mi diccionario de acepción no admitida por la Academia: venéreo, perteneciente o relativo a la venus, al deleite sensual considerado, claro es, en su más alto sentido» (I, 24). No creo que se busca tres pies al gato decir que aquí nos habla Cela con cierto tono de burla fina típica.

Quisiera citar un trocito más del «Preámbulo» porque demuestra, entre otras cosas, «que para Cela la belleza suele ir unida al casticismo» (23), e indica su aversión a los neologismos y extranjerismos:

---

(22) *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C. R. Maldonado (Madrid, Castalia, 1972), pp. 147-157.
(23) Suárez, *El léxico...*, p. 31.

Es evidente que el uso vicioso de los eufemismos y otros escapes, con frecuencia condicionado por determinantes tan falsas y pueriles como la moda, ha desterrado del lenguaje socialmente válido múltiples voces castizas y de gran tradición autorizada,... (I, 16).

Al concluir, voy a mencionar sólo dos de las fuentes tan variadas que utiliza Cela. Bajo la palabra *pis* que ya citamos el autor se refiere a los *Anuarios telefónicos de 1965-1966*, III, para León, Oviedo y Gijón en que aparecen sobrenombres como Pis Toyos, Pis Pando y Pis Díaz. Quizá no haya nada más auténticamente castizo que un apellido.

Para los eruditos las obras literarias nos llaman la atención. Por ejemplo, las de Sebastián de Horozco (1510?-1580?) son de interés creciente. El *Cancionero* suyo se editó para la Sociedad de Bibliófilos Andaluces en Sevilla, 1874, por José María Asensio y Toledo. Pero este editor suprimía poesías escatológicas de acuerdo con el prurito suyo que era de moda entonces (24). Sin embargo, ciertos versos de Horozco aparecen en dos colecciones, una muy curiosa, con el título *Cancionero moderno de obras alegres*, H. W. Spìritual, Londres, 1876 (quizá Sevilla, 1875), y agrega Cela: «Se trata de un librillo más curioso que solvente del que, en todo caso, interesa la fecha, aunque la atribución de las poesías que contiene sea un tanto dudosa» *(D. s.* II, 529).

Cuando el lector se fija en una «Tabla cronológica de fuentes» que coloca Cela al final del tomo II, se le ocurre la gran utilidad que puede tener el *Diccionario secreto* para dilucidar términos oscuros que no constan en ningún diccionario, pero que aparecen en obras literarias de todas las épocas. Los que se interesan en el casticismo del idioma, hablado o escrito, podrán aprovechar del anhelo celiano de coleccionista de vocablos desde hace tantos años y recordar el proverbio que enunció en una conferencia de marras, «genio y figura hasta la sepultura» (25).

D. W. McPHEETERS

Department of Spanish and Portuguese
Tulane University
Newcomb College
NEW ORLEANS, Louisiana, 70118 (USA)

---

(24) Véase mi reseña, que se publicará en la *Hispanic Review*, «El teatro de Sebastián de Horozco», estudio y edición crítica por Oleh Mazur (Madrid, colección «Rocana», 1977). Hay también, por Jack Weiner, «Sebastián de Horozco», «El cancionero: introducción, edición crítica, notas, bibliografía y genealogía de Juan de Horozco», *Utah Studies in Literature and Linguistics*, núm. 3 (Berna y Francfort, 1975). También el profesor José Luis Alonso tiene en preparación una edición del manuscrito de los *Refranes glosados* de la Hispanic Society of America.

(25) En el homenaje a don Antonio Rodríguez-Moñino que tuvo lugar en Calzadilla de los Barros (provincia de Badajoz) el 7 de septiembre de 1971.

CAMILO JOSE CELA: «VIAJE A LA ALCARRIA»

Al escritor le gusta aparecer como hombre bronco. Al novelista y poeta Camilo José Cela le duele, aunque no lo confiese ni manifieste voluntariamente, la ternura. La ternura es poesía, la que también se alberga en Camilo José Cela y a la que volverá indefectiblemente y no sólo en romances graciosos y delicados. No sé si su adoptada y bien trabajada bronquedad le inducirá a escribir versos que escuezan como rajaduras en las carnes martirizadas de sus personajes o permitirá que se le escapen cual una bandada de las aves que tantas veces ha contemplado y posado en sus páginas.

Cuando se me invitó a escribir algo sobre el escritor o su obra me quedé con lo menos difícil para mi inexperiencia ante estos menesteres: buscar en uno de sus libros los rasgos de sensibilidad ante el mundo menos heroico, el de los niños y los animales, que el autor señala tiernamente por lo general. Pocas veces se encontrará en nuestra narrativa actual semejante capacidad de hallazgo, sobriedad, denuncia y alabanza de lo débil maltratado y de cuanto necesita piadosa amorosidad, aunque ésta se manifieste, en ocasiones, con áspera ironía.

Camilo José Cela es creador de personajes cuya dureza encubre la fragilidad del ser auténtico, cuyos brutales accesos constituyen la defensa de indudable cobardía. Y siempre cuando han de enfrentarse con las consecuencias de la injusticia social, humana y egoísta de quienes viven ajenos al pueblo consecuentemente explotado y burlado desde siglos.

Mucho me ha impresionado en *Viaje a la Alcarria* no sólo el andar, ver y revelar sobre un ancho pedazo de España-pueblo a la buena de Dios, sino la comprobación exhaustiva de la riqueza cordial del escritor junto a tantos pequeños seres desvalidos y pacientes, niños y animales; insectos y aves que entre nosotros se mueven. Pasa sobre ellos sus manos el autor para comunicarnos comprensión y tolerancia.

Que se transmiten al lector, como ocurre con *Pascual Duarte,* al que no se llega a odiar del todo porque se le compadece como víctima

de una sociedad y de unas circunstancias duras, indiferentes, despreciativas, que acaban recogiendo parte de lo que sembraron. Ofreciendo la penosa historia a muchos de mis alumnos de literatura actual española, observé la viva reacción que exculpaba a *Pascual Duarte* y hasta, compadecidos de su desventura, ¡llegaban a encontrarle bueno a pesar de todo!

Quien posee capacidad para exponer una vida cargada de delitos más o menos irremediables, sin borrar lo que, no obstante, contiene de posible bondad que no tuvo oportunidad de ejercerse, es un hombre que intenta rescatar de la absoluta condena a otro hombre, porque mantiene vivas las fuentes de su tolerante comprensión para los caídos en el pozo negro de una desventura que nadie se acercó a evitar o a remediar.

Es solamente mi relectura de *Viaje a la Alcarria* una humilde y grata peregrinación por sus magníficas páginas, destacando de ellas a los niños y a los animales que por ellas pasan y nos conmueven. Sea esta peregrinación gustosa mi cordial homenaje al gran escritor que es Camilo José Cela.

Comienza el escritor su andadura apenas pinta el alba, y de lo primero que encuentra se hace ciertas reflexiones: las casas. «Es algo muy misterioso la cara de las casas, daría qué pensar durante mucho tiempo», se dice (cap. II). En el mismo capítulo aparece ya un niño: «Un niño harapiento hoza con un palito en un montón de basura. Al paso del viajero levanta la frente y se echa a un lado, como disimulando. El niño ignora que las apariencias engañan, que debajo de una mala capa puede esconderse un buen bebedor; que en el pecho del viajero, de extraño, quizá temeroso aspecto, encontraría un corazón de par en par abierto, como las puertas del campo. El niño, que mira receloso como un perro castigado, tampoco sabe hasta qué punto el viajero siente una ternura infinita hacia los niños abandonados, hacia los niños nómadas que, rompiendo ya el día, hurgan con un palito en los frescos, en los tibios, en los aromáticos montones de basura.» Han aparecido ya los que van a ser una constante en la narración del andariego, y a continuación la otra constante: los animales. Niños y animales, como insectos y aves, no dejan de acompañar al hombre *rudo* que caminará curioseando para empaparse de humanidad pueblerina. «Camino del matadero pasan unas ovejas calvas, mugrientas, que llevan una B pintada en rojo sobre el lomo. Los dos hombres que las conducen les pegan bastonazos, de cuando en cuando, por entretenerse quizá, mientras ellas, con un gesto en la mirada entre ruin y estúpido, se obstinan en lamer, de pasada, el sucio, estéril asfalto.»

Los niños se mantienen rodeados de un aura benévola, hasta dulce, que conmueve el corazón del viajero. Los animales siempre están en procura de piedad, raras veces saltan alegres y confiados. Niños y bestias, a merced de los hombres, si no crueles, indiferentes a sus dolientes peripecias vitales. Ahora el viajero encuentra «en un vagón sin enganchar, en un vagón solitario, se agolpan docena y media de vacas negras, de largos cuernos y ubre peluda y escasa, que esperan estoicamente la hora de la puntilla y del ancho cuchillo de sangrar. El viajero piensa que los animales estarán muertos de sed, sin saber demasiado a ciencia cierta qué es lo que les pasa». He ahí una estampa cuya luz hiere al lector que, piadoso, concurre a su vez al tren con sus vagones repletos de desdichadas bestias, de pobres criaturas destinadas a la muerte en beneficio del hombre. Avanzando aquel tren hacia Guadalajara, el despierto viajero advertirá que «al otro lado del río pastan unos toros de lidia, negros, solitarios, silenciosos, gordos, relucientes, llenos de majestad». Más tarde hará su entrada «un mendigo barbudo recogiendo colillas. Se llama León y lleva unas alpargatas azul celeste. Un hombre le dice: Ven, León, que te tengo mucho cariño. ¿Quieres un pitillo? Cuando León se le acerca, le da una bofetada que suena como un trallazo. Todos se ríen, mientras León, que no ha dicho ni una palabra y que lleva los ojos llenos de lágrimas, como un niño, se marcha silencioso, mirando para el suelo, agachándose de trecho en trecho para coger una colilla. Desde el final del andén, León vuelve la cabeza. En sus ojos no hay ni cariño ni odio; parecen los ojos de un ciervo, de un buey viejo y sin ilusión. Va sangrando por la nariz». En este párrafo el viajero reúne al niño con el animal, ambos maltratados, ambos burlados por la ruindad humana que se goza en sí misma.

Ya en tierra firme nuestro autor, cuyo corazón va abierto de par en par como los campos, encuentra los periódicos «a un niño pequeño, listo como un ratón de sacristía». Y dialoga con él: tiene cinco años, se llama Paco y vende periódicos con mejor ganancia que el año anterior, en que «¡como era más pequeño y corría menos...!». No se tarda mucho en volver a nombrar animales, esta vez imaginarios, ante un tendero: «Sí, señor, para mula, un muleto portugués que es una alhaja. Lo quiero enjaezar de primera... Se lo voy a regalar a un tío de mi señora, que es cura. En mi país los curas montan en mula, ¿sabe usted?, no es como aquí, que se suben a los coches de línea. El tío de mi mujer se llama don Rosendo y es canónigo ya. Al muleto le puse Capitán; el otro día me daban el doble de lo que di por él.» Terminada la breve conversación con el talabartero, nuevamente un niño entra en acción: es el hijo del vendedor, Luisito, que firma por

su padre en lo que compró el viajero, «para que vea el tío de mi señora que no le engaño, que es verdad que la compré en Guadalajara». Y Luisito pone «con una hermosa caligrafía de pendolista bisoño, detrás de la testera, sobre el crudo cuero: Guadalajara, 6 de junio de 1946».

Pocos pasos da el que camina sin encontrar niños o animales, o los dos juntos. En el capítulo III, nuevamente andando, encuentra una verdulería: «La puerta de la verdulería está llena de niños que miran para el viajero; de niños de todos los pelos, de todos los tamaños; de niños que no hablan, que no se mueven, que miran fijamente, como los gatos, sin pestañear.» «Un niño pelirrojo, con la cara llena de pecas, advierte al viajero» que la verdulera no puede contestar a su petición de tomates porque es sorda. «El viajero, con veinte o veinticinco niños detrás, sale en busca de los tomates. Algunos niños corren unos pasitos para ver bien al viajero, para ir siempre a su lado. Otros se van aburriendo y se van quedando por el camino.» Entre esos niños queda uno, el del pelo de azafrán, que no se le va con los otros. «¿Me permite usted que le acompañe unos hectómetros?» «Y el viajero, que siente una admiración sin límites por los niños redichos, le había respondido: Bien, te permito que me acompañes unos hectómetros.» La conversación resulta muy culta, porque «ya en la carretera, el viajero se para en un regato a lavarse un poco. El agua está fresca, muy limpia. —Es un agua muy cristalina, ¿verdad? —Sí, hijo, la mar de cristalina. El viajero descuelga la mochila y se desnuda de medio cuerpo. El niño se sienta en una piedra a mirarle. —No es usted muy velludo. —Pues no... Más bien no.» Una charla completita sigue, y el viajero se entera de cuanto atañe al niño y a su familia. Cuando se trata del color del pelo del niño: «Sí, señor. todos tenemos el pelo rojo; mi papá también lo tiene.» El viajero advierte que «en la voz del niño hay como una vaga cadencia de tristeza». Todo lo va registrando el viajero, entre él y el niño Armando hay amistad ya; tan profunda que intercambian francamente sus impresiones acerca del hurgarse la nariz, costumbre en la cual ambos coinciden. Por eso pueden estrecharse las manos sin reparo alguno. El niño puede estar tranquilo después de su confesión al viajero, porque éste también se hurga su nariz.

«El viajero echa a andar y el niño se queda mirándole, al borde de la carretera. Desde muy lejos el viajero se vuelve. El niño le dice adiós con la mano. A pleno sol el pelo le brilla como si fuera fuego. El niño tiene un pelo hermoso, luminoso, lleno de encanto. El cree lo contrario.» Y entonces el viajero le hace un precioso poema al niño y a su pelo. Y sigue andando hasta que «se sienta a comer en una

vaguada, al pie de un olivar... A lo lejos, sentado a la sombra de un olivo, un pastor canta. Las ovejas están apiñadas, inmóviles, muertas de calor. Echado sobre la manta, el viajero ve de cerca la vida de los insectos, que corren veloces de un lado para otro y se detienen de golpe, mientras mueven acompasadamente sus largos cuernos, delgaditos como un pelo». Cuando reanuda su paso, al llegar a Taracena, querer llenar su cantimplora de vino tinto, no puede hacerlo. Sí de vino blanco. En Taracena «no hay vino tinto, noble como la sangre de los animales, oloroso y antiguo como una medrosa historia familiar. En Taracena tampoco hay parador. Ni posada. En Taracena hay una taberna fresca, limpia, con el suelo de tierra recién regado. La tabernera tiene una niña muy aplicada, una niña de diez años que se levanta de la siesta, sin que nadie le avise, para ir a la escuela». Nuevamente los ojos —tantas veces implacables, pero no ahora— del viajero han detenido su vuelo sobre una niña. Más adelante, devuelto al camino, encuentra un carro y saluda al que lo lleva. «El carrero detiene las mulas y el viajero salta al carro. El carro lleva un toldo bajo, de lona, que da un calor sofocante...» «... Por la carretera pasa, en sentido contrario, un hombre viejo cabalgando una mula torda, de patas finas y grupa recogida. El hombre lleva la cabeza y las espaldas tapadas con una manta. —¡Buena mula! —Eso parece.» El carrero, que al viajero le da la impresión de ser estoico y optimista, que todo lo encuentra bien, dice refiriéndose a las suyas: «Estas dos mulas que llevo ya van algo trabajadas, pero aún dan su juego... Salieron baratas. Ahora han subido mucho; ahora una mula vale un dineral... Esta se llama Catalina; el delantero se llama Pantalón.

El camino recibe a otros caminantes. «Un mozo pasa con una mula parda. ¡To, Generosa! ¡Arre, Generosa!»

A pie de nuevo, encuentro con un hombre caballero en una mula grande. Se saludan y se preguntan el mutuo destino. A Brihuega. El hombre se excusa: «Pues aún hay su camino. En otra mula le llevaría a usted el saco.» El viajero da las gracias. Y el hombre sigue excusándose: «Mejor iría. Pero con ésta no me atrevo. Es una mula poco legítima, una mula medio griega. Como se harte y le dé la vena, empieza a tirar coces y no hay quien la sujete. Mire que le llevo dados palos, ¡pues como si nada!» El viajero sigue, con su morral a costillas, por la carretera adelante... «A veinte pasos del viajero (cuando se sienta a beber un trago de vino y a descansar un rato) levanta su vuelo un bando de palomas zuranas.» A la legua larga de Torija aparecen los robles... «Un pastor camina sin prisa detrás de las ovejas, por la ladera de una loma. No se oye más que el piar de las golondrinas y el canto de las alondras.» Fuentes de la Alcarria

está a la derecha del camino... «Dos conejos miran para el viajero, moviendo las orejas, sentados sobre el rabo, y huyen después, veloces, a esconderse detrás de unas piedras. Un águila vuela trazando círculos, no muy lejos.»

Para bajar a Brihuega hay un atajo por el que se corta bastante... «A algo más de la mitad del camino se encuentra con un pastorcito que está sentado sobre una piedra, al lado de un muro partido en pedazos, de un muro que no acota nada. "Niño, ¿cómo se llama esta bajada?" El niño no contesta. "Oye, te estoy hablando. Digo que cómo se llama esta bajada." El niño está azarado y no sabe lo que hacer. Mira para los pies del viajero, se pone colorado hasta las orejas y se pasa una mano por la rodilla. Después, con un hilo de voz, se decide a contestar: "No tiene nombre." El viajero da unas perras al niño. El niño, al principio, no quería cogerlas.»

El capítulo IV, dedicado a Brihuega, tampoco prescinde de los niños ni de los animales. «Unos trasquiladores, muralla adentro, pelan ovejas en una cuadra que da a la calle. El vellón sale entero, como una camiseta, lleno de grasa, y las ovejas se quedan en cueros vivos, flacas, ventrudas, desgarbadas. Unos niños miran, viciosamente, mientras sonríen en silencio. El ver trasquilar ovejas, en una cuadra más que tibia, ardorosa, y llena de un olor acre, profundo, es sin duda un espectáculo adormecedor, una incitación ancestral que ayuda a poner los mocitos en sazón cuando, sin pararse a ver por qué, se mezclan la cachondería y la crueldad en un remoto, inconfesable hervor de la sangre.»

Al día siguiente, se reemprende el camino... «Un buey rubio y viejo, de largos cuernos y cara afilada, como un caballero toledano, bebe, no más que acariciando el agua con el morro cano, en el pilón de una fuente fecunda, en el pilón de una fuente que hay al lado mismo del lavadero. Cuando termina de beber levanta la cabeza y pasa, humilde y sabio, por detrás de las mujeres. Diríase un eunuco leal, aburrido y discreto, guardador de un harén bullicioso como el levantarse de la mañana.» El viajero sigue, con la mirada llena de perplejidad, el lento, resignado andar del animal. El viajero, a veces, se queda parado ante las cosas más inexplicables. «Dos perros se aman a pleno sol, tercamente, violentamente, descaradamente. Una clueca pasa, rodeada de polluelos amarillos como la mies. Un macho cabrío asoma, erguida la cabeza, profundo el mirar, orgullosa y desafiadora la cuerna, por una bocacalle.»

Andar con el viajero es beberse el paisaje con todos sus componentes y, a la vez, sentirse unido a ellos cordialmente. Es un ir sereno, trascendente, y un hallar con ojos nuevos y limpios.

Ahora es el encuentro con «una vieja de lentes (que) hace media. A su lado, un niño llora desconsoladamente y da patadas en el suelo. Parece que acaba de recibir una gran paliza. "¿Qué le pasa?" "Nada: que tiene calor." Un viejo come sardinas ahumadas y un trozo de pan. Está sentado al pie de una columna, con un burro al lado. El burro es también viejo, con el pelo gris, los ojos tristes y meditabundos. Tiene una sangrante matadura, comida de moscas, en el cuello peludo, y el espinazo, bajo la albarda, se le adivina doblado ya por los años.» Cuando el viajero, luego de cambiar unas palabras con el viejo y compadecer al burro, se decide a conocer el jardín del que le han hablado, ve un pilón rodeado de lirios y unas palomas que pican por el suelo. Luego, el jardín de la fábrica, tan ponderado, no le defrauda. Y tiene hermosas palabras para describirlo.

Ahora el camino llevará del *Tajuña a Cifuentes* (cap. V)... «Ante el viajero, al borde del río, una mujer corta juncos con un cuchillo. La mujer llegó con una niña pequeña de la mano. La niña va descalza, con los brazos al aire y lleva un lazo morado, grande como un murciélago, sobre la despeinada cabeza rubia. Al llegar a la orilla, mientras la madre apila las varitas de junco, la niña corta lirios en silencio. Llega a tener un montón tan grande como ella misma. Zumban los enjambres dentro de las colmenas, en el colmenar que hay a diez pasos del viajero, y el campo huele con un olor profundo, penetrante, distante, casi hiriente.» «Un perrillo de rastrear conejos pasa por la cuneta...» «Un gato rubio mira al viajero desde un árbol...» «Por la cuesta abajo viene, con calma, distraídamente, un hombre que camina detrás de un burro. El hombre anda como un caballero en derrota. Lleva la cabeza erguida y el mirar vago, como perdido. Tiene los ojos azules. El burro es un burro viejo, con el pelo gris y el espinazo en arco. Fijándose bien, podría vérsele una sangrante matadura, negra de moscas, en el cuello afelpado. Al viajero le da un salto el corazón en el pecho. Al acercarse el viejo, le grita: "¡Eh!" Y el viejo, que lo ha reconocido, para el burro con la voz: "¡So, Gorrión!".» Cuando ya han bebido de la cantimplora, los dos amigos, viajero y viejo, se levantan. «El burro Gorrión lleva la mochila del viajero.» Sobre la yerba, al pie de las tapias de adobe de una harinera... los amigos se echan boca arriba, hombro con hombro, la boina puesta... «El burro Gorrión, con las manos trabadas con una correa, está inmóvil, igual que muerto, indiferente, como una estatua perdida entre las sombras de un jardín.» Y el viajero, que no se ha olvidado de que es poeta, le hace su poema al burro Gorrión. Tierno poema. «Cantan los grillos y un perro ladra sin ira, prolongadamente, desgarradamente, como cumpliendo un mandato ya viejo. Por la carretera pasa un carrito

tirado por una mula ligera que va al trote, haciendo sonar las campanillas. Se oye, distante, la aburrida esquila de una vaca mansa. Un sapo silba desde la barbechera, al otro lado del camino.»

Cuando han hablado un momento, el viajero y el viejo hablan del burro: «Para bestia es ya tan viejo como yo para hombre. Pero sólo Dios sabe quién ha de morir antes.» El viejo sigue diciendo: «Y siempre va suelto, ya lo ve usted, y unos pasos delante... Y la noche que me quede, igual que un perro, tirado en el camino, le diré con las fuerzas que aún me resten: "¡Arre, Gorrión!", y Gorrión seguirá andando hasta que el día venga y alguien se lo tope. A lo mejor todavía dura cuatro o cinco años más.» ... «En la albarda lleva cosido un papel que dice: "Cógeme, que mi amo ha muerto." Me lo escribió con letra redondilla el boticario de Tenebrón, cerca de Ciudad Rodrigo, dos años antes de la guerra.»

«Un perro sale gruñendo de unas huertas. El viejo le tira unas piedras y el perro huye. Tenía la cabeza gorda y llevaba una carlanca de clavos sobre la que sonó, fuerte como una herradura sobre el empedrado, uno de los cantazos del viejo.»

La vida sigue su ritmo en el campo. «Los hombres van camino del campo, con la yunta de mulas delante y el perrillo detrás.» ... «El burro Gorrión, el viejo y el viajero cruzan el puente sobre el Tajuña... A la vista de un pueblo pardo, no hecho para estar rodeado de campos verdes, el viejo se sienta en la cuneta y el viajero se acuesta de espaldas y se queda mirando para unas nubecillas, gráciles como palomitas, que flotan en el cielo. Una cigüeña pasa, no muy alta, con una culebra en el pico. Un pastorcito adolescente y una cabra pecan, con uno de los pecados más antiguos, a la sombra de un espino florecido de aromáticas florecitas blancas como la flor del azahar.» En Cifuentes, pueblo hermoso que al viajero gusta, éste le «regala una carona de almohadilla al burro Gorrión, y el burro Gorrión mueve el rabo, nervioso como un niño, mientras lo visten».

Cifuentes recoge gran atención por parte del viajero. Recorriéndolo encuentra que «En la balsa del molino se baña una bandada de patos domésticos, graciosos, que tienen una plumita arqueada y brillante en la cola, una plumita de color gris con reflejos verdes y azules y colorados. Algunos patos duermen en la orilla, unos de pie y otros echados, con la cabeza escondida en el ala. Otros pasean graznando y moviéndose para los lados, como marineros. El viajero se asoma al pretil del puente, a vara y media del agua, y les echa unas migas de pan. Los patos acuden, presurosos, batiendo las alas sobre el agua. Los patos de la orilla, los patos que dormían, se despiertan, se esponjan, miran un instante y se echan también a nadar.»

Mas no todo es grato y normal ante los ojos avizores que hallan a «Un niño enfermo, que lee, sentado al sol, los cuentos de Andersen en un libro hermoso, encuadernado en cartoné. Cuando pasa el viajero, levanta la cabeza y mira. Es un niño moreno, de pelo rizo, con los ojos oscuros, la tez pálida y la sonrisa elegante, prematuramente amarga. Está baldado de cintura abajo, sentado siempre en su silloncito de mimbre. El viajero le dice que qué tal está y el niño le responde que bien, muchas gracias, que tomando un poco de sol. La madre sale a la puerta. El viajero pide agua y la madre del niño enfermo le invita a pasar y le ofrece un vaso de vino. Después le explica que el niño se llama Paquito; que nació muy bien, muy lucido, pero que pronto se torció, que tiene parálisis infantil, y que algunas noches, cuando lo meten en la cama, se le oye llorar en voz baja, durante mucho tiempo, hasta que se duerme. Le explica también que ella procura llevarlo lo mejor posible, pensando que es una cruz que el Señor le envió. —Otros dos tuvimos y los dos murieron, ya mayorcitos. Mi marido dice que qué pecado habremos hecho. La mujer tiene los ojos tristes. Se queda mirando fijo para la pared, y añade: —Después de todo, ésta es la que me ha tocado.»

Cuando el viajero llega a la plaza vuelve a encontrar a su amigo el viejo con el burro Gorrión al lado. Después que se despiden y el viajero visita la iglesia, sigue su andar... «Un perro husmea en un montón de basura.» ... «Unas golondrinas cruzan, veloces como rayos...» Después de una visita a la sinagoga y demás, nuevamente el viajero encuentra a Gorrión «atado a la argolla de un portal, moviendo el rabo con alegría». Hoy lleva un día descansado. Mientras, su amo hace una chapuza.

Si, como es lógico, los que caminan a pie ven tanto y tan vario, da gozo comprobar cuánto ve y cómo lo ve nuestro novelista, tan robusto narrador. Si voy señalando solamente aquello que concierne a niños, animales, aves, es porque me ha interesado sobremanera su manera de tratarlos. Pocas veces, contadas, asoma el otra veces observado regodeo ante hechos brutales, heridas de bestias, etc. Predomina lo que a mi sentir es piedad, dulce posar la mano en las criaturas dolientes por enfermedad o por maltrato. Camilo José Cela no esconde su ternura y la deja fluir como un agua que delicada y suavemente baña y redime la triste carne del mundo cruel.

El viajero ha charlado de cosas que surgen cuando se encuentra uno con gentes propicias, y hasta «del tiempo que hace y de lo hermosas que encuentra a las gallinas que van ya de retirada, subiendo por unos palos hasta el gallinero. Dos palomas descansan en lo alto de un montón de leña. Un niño entra con la cartilla debajo del brazo».

Y el niño saluda, y el viajero, «para congraciarse un poco, le da una perra gorda al niño. La misma voz que incitó a éste para que saludara al viajero, vuelve a hacerlo para que dé las gracias. Y el niño las da». «El niño está a un palmo escaso del viajero, mirándole fijamente, respirándole encima. Su aliento huele a ternera fresca, a ternerillo mamón...» Y el viajero le hace unas cuantas preguntas para intimar un poquito con él. Sale de nuevo a la calle y reemprende su aventura. Ahora va «con el Cifuentes hasta el Tajo». «Hace algo de fresco y se camina a gusto. Sobre el río se extiende una tenue cinta de niebla casi imperceptible. Vuelan los estorninos y los vencejos; una urraca blanca y negra salta de piedra en piedra, mientras una alondra silba sobre los sembrados. El vientecillo de la mañana corre sobre el campo, y el aire está limpio, lúcido, transparente, diáfano.»

«Entre el camino y el río verdean las huertas de tomates. Al otro lado, el terreno aparece otra vez seco, duro, de color pardo. En el terreno seco se ven rebaños de ovejas blancas y ovejas negras —mejor, castaño oscuro—, todas revuelas, y en el de agua se ven mujeres y niños trabajando la tierra.» Camina que te camina, el viajero, que halló una buena posada o parador en Gárgoles, ve que «Por el zaguán sale un mulero tirando de dos mulas. Unas palomas pican en un montón de paja desnuda. Dos perros duermen estirados al sol. Un niño sin pantalón está en cuclillas, haciendo sus necesidades encima de un tejado. Las golondrinas entran y salen, chillando como locas, en el zaguán, que está lleno de nidos. Las puertas del zaguán no se cierran jamás.» ... «Un galgo ronda al viajero mientras el viajero come sus sopas de ajo y su tortilla de escabeche; es un perro respetuoso, un perro ponderado con dignidad, que come cuando le dan, y cuando no le dan, disimula. A su sombra ha entrado también en el comedor un perro rufo y peludo, con algo de lobo, que mira entre cariñoso y extrañado. Es un perro vulgar, sin espíritu, que gruñe y enseña los dientes cuando no le dan. Está hambriento, y cuando el viajero le tira un pedazo de pan duro, lo coge al vuelo, se va a un rincón, se acuesta y lo devora. El galgo negro lo mira con atención y ni se mueve.» «A la salida de Gárgoles, hacia Trillo, un hombre apalea a un burro grande y negro, que tira unas coces tremendas y levanta el labio de arriba, enseñando los dientes. Una mujer explica al viajero que el burro parece de Hita. Los burros de Hita, por lo visto, tienen mala fama en la región; les pasa como a las mujeres de Fragua». Y como anécdota curiosa el viajero repite lo que le contó un comerciante de tejidos «que va de un lado para otro en su carrito: uno de Gárgoles, que quería hacerse rico en dos años, se vino en bicicleta desde La Puerta, unas cinco leguas sobre poco más

o menos, cargado con trece cabritos encima. Al llegar a Gárgoles murió reventado, se le habían despegado el hígado y el corazón».

Ahora el viajero va «Del Tajo al Arroyo de la Soledad». Alojado convenientemente como estaba, «A la puerta está Quico, con la mula, esperando al viajero... La mula de Quico se llama Jardinera y es castaña, joven, no muy grande; parece una mula de buena clase.» El viajero había buscado alguien que le llevara «a través de las Tetas de Viana», y ese alguien era Quico... Por el camino se ven cosas de gran relieve, entre ellas «una rapiña vuela con su gazapo entre las garras. Un lagarto inmenso, un lagarto verde, amarillo y rojo, sale huyendo desde los mismos pies del viajero». Olvidé advertir que el viajero, poeta él y bien alimentado por los viejos romances y cancioneros, no deja de añadir a cada una de sus andanzas un romancillo que recoja la almendra de las mismas.

«La Fuente de la Galinda es un monte bajo y pedregoso, con mucha caza. Una bandada de perdices levanta el vuelo, raso, torpón, de pájaro poco fogueado, a pocos pasos del grupo» que forman el viajero y Quico, su acompañante y guía. «Un nido de avispas zumba en el hueco de un árbol.» Mientras los dos hombres descansan, «La mula, descargada del equipaje, muerde los helechos de la fuente. Pasan muy altas unas avutardas, un grupo de seis o siete. Croan las ranas, y las lagartijas, que asoman, extrañadas, por los huecos de las piedras, miran un momento y huyen veloces después.» A la vuelta al parador, y mientras el viajero prepara su morral y realiza otros quehaceres, «Agachada ante el hogar, una mujer joven, bellísima, con una niña ya mayorcita en brazos, prepara su comida. La niña se llama Rosita.» Cuando el viajero, reidor él y queriendo divertir a su breve auditorio, hace unas piruetas y volatinas, «La niña Rosita se echó a llorar. Los gatos huyeron despavoridos y los perros ladraban desde el zaguán.»

Después de comer, descansar a gusto, el viajero se dispone a emprender, o a reanudar su andadura. «De La Puerta sale el viajero por la vega del Acorbaíllo. Va reclinado, casi echado en el carro, guareciéndose del sol bajo una manta que le sirve de toldo y le da un calor asfixiante. El viajero va hablando con el del carro, que va sentado y con las piernas fuera. El mulo es un mulo de labranza; se ve que no está acostumbrado al carro, que no le tiene afición, y se mete en la cuneta en cuanto el hombre se descuida y tira coces al aire cuando le arrean con la tralla.» ... «El mulo, que se llama Morico, se espanta, relincha, tira coces, sin ton ni son, y recula. Empieza a llover torrencialmente y los dos hombres se guarecen bajo el carro.» Después de entrar en Budia, «El hombre lleva al mulo a la cuadra,

le da un cubo de agua y un brazado de pienso, saca la merienda del fardalejo, se la come y se tumba en el zaguán, envuelto en la manta mojada, a esperar que amanezca.» Cuando el viajero sale a la calle... y recorre el pueblo, «la plaza parece la de un pueblo moro; la fachada del Ayuntamiento está enjalbegada y tiene una galería con unos arcos graciosos en la parte alta. Entran en la plaza ocho o diez mulas trotanto, sin aparejo alguno, conducidas por un mozo de blusa negra y larga tralla; beben, durante largo rato, en el pilón y después se revuelcan sobre el polvo, con las cuatro patas al aire. Un hombre viejo está sentado al sol, bajo los soportales». Más tarde, mientras el viajero está en casa de don Severino, ve «cómo por la abierta ventana del comedor se cuela un gato negro, grande, de pelo reluciente». Al salir a la calle, ve que «Pasa por la plaza un mendigo adolescente, tonto, a quien le falta un ojo. Camina rígido, hierático, con lentitud, y va rodeado por docenas de muchachos que lo miran en silencio. El tonto tiene una descalabradura, aún sangrante, en la cabeza, y un aire de una profunda tristeza, de una inusitada tristeza en todo su ademán. Anda arrastrando los pies, apoyado sobre un bastón de cayado, con el espinazo doblado y el pecho hundido. Con una voz chillona, cascada, estremecedora, el tonto canta: *Jesús de mi vida, / Jesús de mi amor, / ábreme la herida / de tu corazón.* Una mujer con un niño a cuestas se ha asomado a un portal. "¡Lástima no reventases, perro!".»

La estampa del pobre tonto malherido nos trae al recuerdo la de uno de los desdichados burros que también sangran por sus mataduras. *La piedad* de la mujer también es buena referencia pueblerina.

Cuando el viajero —que antes de comer sale de Budia— se mete por el monte para acercarse a El Olivar, encuentra «Un pastor (que) guarda la majada en el hocino de un arroyo. Es un hombre cincuentón, barbaján, con la piel curtida, que habla poco al principio, hasta que se va animando. Se llama Roque y ha cazado un garduño a palos, un garduño que enseña al viajero.» Como al viajero se le ocurre adquirirlo y para conseguirlo llega hasta ofrecerle dos duros, «El pastor le quita la piel con maestría (al garduño, claro), en un abrir y cerrar los ojos. Después le da tres o cuatro navajazos en el pecho en carne viva y se lo tira a los perros, que lo devoran con ansia, gruñendo sin parar un momento.» Antes advirtió al inesperado comprador: «Espere usted que se lo desuelle. Así pronto hiede.»

Establecido el contacto, viajero y pastor fuman a gusto mientras bajan, y «El viajero, mientras bajan, hablando y fumando un pitillo con el pastor, ve a lo lejos un niño con aire salvaje, con el pelo

cayéndole sobre la nuca y el pecho al aire. El niño está parado, de pie sobre una piedra, a unos cien pasos de distancia. El viajero lo llama y el niño ni se mueve, ni contesta. El pastor le aconseja al viajero que lo deje. —No le haga caso, yo lo conozco bien. Ese es uno de El Olivar que le dicen Saturnino. Anda siempre por ahí, a ver lo que caza. Es un chico muy guitarra, muy retoriquero; es un buen pardal. Yo, el año pasado, a poco más lo derribo de un cantazo. Me faltaron dos corderuelos de socesto y para mí que fue él quien se los llevó.» —«¿Y está siempre en el monte?» —«Sí, señor, siempre; es igual que un garduño, hasta tiene el pelo del garduño. Pero lo que yo le digo, ya lo domarán las quintas. Vamos, si está apuntado; ése, a lo mejor, ni está apuntado.»

Como llegan al pueblo, Durón, y el viajero ya lo va recorriendo, empieza a dar con la gente. Una mujer, al saber que piensa ir a Pareja, le recomienda: «Si llega usted a Pareja no deje de subir a Casasana, es mi pueblo. Quien habla es una mujer joven, madre de un niño de dos años que se sube a un carro que allí hay, en la cuneta, se cae, llora un poco, se vuelve a subir, vuelve a caerse, llora otro poco y, según explican al viajero, se pasa así la tarde. De vez en cuando la madre le da un azote en el culo y entonces el niño llora más fuerte durante unos momentos, da un paseíto gritando por entre la gente y, como es natural, se sube de nuevo al carro.»

Vuelta al camino. Hay que dormir un rato, al borde de la carretera, al pie de un espino. «La noche está en calma y estrellada. Una lechuza silba desde un olivo y un grillo canta entre los cardos...» Reparado, hasta el punto de no notar el morral, ni las piernas, ni el camino, el viajero alcanza el pueblo. Pareja es un buen pueblo, el viajero lo encuentra industrioso y grande. Y nos habla de su plaza y de su fuente de varios caños en torno a la cual aguardan las mujeres para llenar sus cántaros... «Chillan los gorriones en el olmo de la plaza, ante el balcón abierto lleno de macetas de geranios, y un canario amarillo canta en su jaula, erizando las plumitas de la garganta. Un gato duerme al sol, dentro del cuarto (el viajero está desayunando en la fonda), en la esquina de la esterilla de esparto, y un niño pequeño mea gloriosamente, desafiadoramente, desde el balcón. En la habitación de al lado, por la puerta abierta, se ve un mocito raquítico y gesticulante, un mocito epiléptico y quizá medio chiflado, que está sentado en una silla baja, con las piernas mal gobernadas envueltas en una manta. Al viajero le invade, de repente, el remordimiento de conciencia.»

Sigue una escena entre el viajero y ese mocito, mientras en la plaza ocurren sucesos: ha llegado un viejo que toca una campanilla

y la gente le hace coro y el viejo se sube a unas piedras y gesticula «como un agitador político». El viajero, cómodo en su mecedora, no se molesta en prestar oído a lo que se grita, pero «El mocito canijo, que debe estar ya muy harto de su silla, no puede levantarse para oír; como a la fuerza ahorcan, se aguanta y mira para la plaza con un gesto de envidia, estúpido y bestial» ... «El mocito anormal hace gestos al viajero para que le haga caso», y el viajero le dice *¿Qué quieres?,* pero no entiende lo que quiere porque el muchacho casi no sabe hablar. Sin embargo, logran intercambiar unas palabras y, entre tanto, «Una cigüeña pasa, volando, muy bajo, sobre el olmo.» El diálogo, mínimo y todo, continúa. «La cigüeña lleva una culebrita de agua en el pico y desaparece por encima de las casas.» Sobreviene una disquisición acerca de Pareja, por parte del viajero y para sí mismo... «La cigüeña volvió a pasar sobre el olmo, en sentido contrario.»

Atrás queda Pareja porque se camina hacia Casasana, Córcoles, Sacedón. Casasana «es un pueblo subido encima de un monte... Casasana es un pueblo minúsculo, con escaso cultivo y mucho ganado vacuno; ochenta y tantas vacas. En Casasana fue el único pueblo de la Alcarria en que el viajero encontró vacas de leche blancas y negras, de raza holandesa, como las de Santander. Estaban, por lo general, algo flacas, pero en seguida se echaba de ver que eran de buena raza»... «Dos niñas están sentadas al sol, cuidando una vaca, al pie del viejo castillo moro, en una de cuyas fachadas está el juego de pelota.»

En este pueblecito el viajero hace una experiencia notable. Junto a la posada está la escuela, y a través del tabique se oye cantar a sus niñas. «La escuela de Casasana es una escuela impresionante, misérrima, con los viejos bancos llenos de parches y remiendos, las paredes y el techo con grandes manchas de humedad, y el suelo de losetas movedizas, mal pegadas. En la escuela hay —quizás para compensar— una limpieza muy grande, un orden perfecto y mucho sol.» Pero cuando la maestra hace unas pruebas con sus alumnas a fin de que el viajero advierta la buena preparación que tienen, todo falla. Las lecciones, de memoria, carecen de sentido para la niña que se ve invitada a repetirlas. Y el viajero pregunta por el sentido de aquellas palabras memorizadas, «feudalismo», «Islam», y se le contesta que «eso», *no viene.* En los libros, naturalmente. ¡Ah, la pedagogía de aquellos años en que el escritor recorrió la Alcarria!

Camino de Sacedón, ahora. «Hacia el mediodía, el viajero, con Felipe el Sastre y el burro Lucero cargado con los bártulos, sale de Casasana a tomar el camino de los chinarros que le llevará hasta

Córcoles.» «Por Córcoles el grupillo pasa entre los muros, cubiertos por la yedra, de un convento en ruinas, rodeado de olmos y de nogueras. En el claustro abandonado pacen dos docenas de ovejas negras. Cuatro o seis cabras trepan por los muros deshechos, aún milagrosamente en pie, y una nube de cuervos, negros también, como es natural, devoran entre graznidos la carroña de un burro muerto y con los ojos abiertos y el cuerpo hinchado de sol.»

Antes de llegar al pueblo, el viajero empieza a encontrarse «con las gentes que vuelven del campo, caminando por la cuneta en grupos de tres o cuatro, con la azada al hombro, el perrillo detrás y, algunos, con la dorada calabaza en bandolera o colgada del cinturón...» Ya en la plaza de Sacedón, «Unos feriantes, de larga tralla y gorra de visera de color malva o rosa pálido, guardan una piara de dos docenas de cochinillos negros como el carbón y bullidores como criaturas. Los cochinillos andan por el par de meses y están recién destetados; caen tres, y casi cuatro, en arroba, y piden por ellos de ciento cuarenta a ciento setenta duros, según sean hembras o machos. Aunque parezca raro, las hembras valen menos que los machos. Se suelen comprar para la matanza, porque el cerdo es la flor de la maravilla: en siete meses se ponen, con un poco de suerte, en once o doce arrobas y en ochocientos duros.»

Más tarde, resuelto el aposento, que resultará casi fastuoso según compara el viajero con otros habidos, al salir del café en donde no se encuentra cómodo, «en la calle, a la luz del escaparate de un bazar, unas niñas cantan al corro: Yo soy la viudita del conde Laurel, quisiera casarme y no tengo con quién».

«En el portal del parador está Felipe el Sastre hablando con unos arrieros. Al burro le ha dado una brazada de pienso y lo ha dejado en la cuadra.»

El paisaje se verá ahora desde *Un viaje en autobús.* Difícil resulta para el viajero embutirse en el sitio que le dejan. Y «no más salir del pueblo, unas criada sempiezan a alborotar: ya irán así todo el camino. Antes de llegar al Tajo, una señora gorda dice perdone, y les vomita por encima a un guardia civil, a su señora y a un niño de pecho que llevaba al brazo. El niño iba dormidito, pero, como es natural, se despierta y empieza a gritar; el niño grita como si lo estuvieran matando; la cosa, como dice muy bien un joven de corbata de lazo y flexible verde claro, no era para tanto».

Cuando el viajero se apea en Tendilla busca un parador. «El viajero entra, pero a recibirle no sale más que una perra ruín y flaca que le ladra desconsideradamente y le enseña los dientes. El viajero espera a que venga alguien o a que la perra se calle, pero ni la perra

deja de ladrar ni el ama acaba de acudir. El viajero entra un poco en el portal y da dos palmadas. La perra se enfurece aún más y se le tira a morderle en las piernas. El viajero dio un paso atrás y le soltó semejante coz que por poco la mata contra el muro. ¡Pobre animalito, qué patada llevó! La perra empezó a aullar y salió cojeando y derrengada. A los aullidos salió una mujer.»

La charla fue breve entre ambos. Lo que el viajero había hecho a *Perlita*, la perra agresiva, no lo perdona su dueña. Y el viajero tiene que irse del Parador Antiguo de Juan Nuevo. Menos mal que guiado por un niño se fue al otro extremo del pueblo y allí encontró una fonda muy peripuesta. Todo se anunciaba como óptimo. «El viajero salió al corral, sacó un cubo de agua del pozo y empezó a lavarse un poco. En el corral había muchas aves y de todas clases: palomas, dos docenas de gallinas, otros tantos patos, seis o siete pavos y dos gansos hermosos. Cuando el viajero estaba inclinado, refrescándose un poco la nuca, uno de los gansos le dio semejante picotazo en las posaderas que no le arrancó un pedazo de la carne blanda porque midió mal las distancias y pinchó en hueso. El viajero se dio un susto mayúsculo —porque nadie espera, mientras se lava, recibir semejante mordisco en el trasero— y soltó un grito algo destemplado. El corral se alborotó: las palomas levantaron el vuelo, las gallinas y los patos empezaron a huir de un lado para otro, despavoridos; los gansos graznaban como condenados; la patrona acudió a ver qué pasaba, y el viajero, con un palo en una mano y la otra en el dolor, estaba en dudas sobre si huir o arremeter contra su enemigo.» «... Los pavos fueron los únicos que mantuvieron la calma. El viajero salió y se puso a pensar que, en aquel pueblo, los animales eran de una bravura quizá excesiva. A lo mejor, esa copleja que empieza diciendo: No compres mula en Tendilla, está inventada para prevenir a los arrieros de una muerte a coces. ¡Quién sabe! Por lo menos, su anónimo autor se cura en salud y advierte, poco más bajo, que la mula saldrá falsa.»

A Pastrana, último capítulo, el XI, de *Viaje a la Alcarria*, llegó el viajero con las últimas luces de la tarde. Y si al empezar el libro-viaje, el autor hace unas reflexiones sobre las casas y su fisonomía, que merece mucha meditación, aquí son las personas, es la gente la que le hace pensar. Consideró inadecuada la noche para entrar a Pastrana. «Es mala hora para entrar en el pueblo y el viajero decide buscarse alojamiento, cenar, echarse a dormir y dejarlo todo para el día siguiente. La luz de la mañana es mejor, más propicia para esto de andar vagando por los pueblos, hablando con la gente, mirando las cosas, apuntando de cuando en cuando alguna nota o impresión

en un cuadernito. Por las mañanas parece, incluso, como que la gente mira al forastero con mejores ojos, recela menos, se confía antes, se muestra más dispuesta a facilitarle algún dato que busca, un vaso de agua que pide, un papel de fumar que precisa. La gente, por la noche, está cansada, y la oscuridad, además, la vuelve recelosa, desconfiada, precavida. A la mañana, en cambio, sobre todo cuando el verano está ya cerca y los días son más largos, la luz más clara y la temperatura más benigna, la gente parece como si fuera más bondadosa y más acogedora, y los pueblos tienen otra cara más alegre, más optimista, más jovial.»

La estancia del viajero en Pastrana acarrea remembranzas un tanto nostálgicas. Pastrana es un pueblo lleno de historia y con edificios derruidos a los que nadie les presta la debida atención. Yo lo sé por mis propias visitas allí. ¡Qué censurable ocupación, por ejemplo, del palacio en donde vivió y murió la controvertida Princesa de Eboli! (Actualmente, en verdad, ignoro cómo andará todo aquello; me figuro que algo se habrá arreglado... (?), y lo celebraría). El viajero cuenta que cuando él estuvo allí «en el patio cargan un carro de mulas (el Servicio Nacional del Trigo era el ocupante del edificio citado); unas gallinas pican la tierra y otras escarban en un montón de estiércol; dos niños juegan con unos palitos, y un perro está tumbado, con gesto aburrido, al sol. El viajero no sabe de quién será hoy este palacio —unos le dicen que de la familia de los duques, otros que del Estado, otros que de los jesuítas—, pero piensa que será de alguien que debe tener escasa simpatía por Pastrana, por el palacio, por la Eboli o por todos juntos». Cuando se refiere a los tapices de Alfonso V de Portugal sólo sabe que ya no están ni siquiera en la extinguida Colegiata de Pastrana, cuando menos en el Palacio. Están en Madrid, claro. «El viajero piensa que éste es un pleito en el que nadie le ha llamado, pero piensa también que con esto de meter todas las cosas de mérito en los museos de Madrid se está matando a la provincia, que, en definitiva, es el país...»

Otra cosa le llama la atención al viajero: que aunque desde la guerra civil habían transcurrido siete años —cuando él realizaba su viaje por la Alcarria—, en la biblioteca del Convento del Carmen, que poseía entonces cuatro o cinco incunables (encuadernados por los frailes, a costa de dejarles las márgenes de las páginas comidas un dedo por cada lado gracias a la guillotina del encuadernador), hay un notable descuido. Y lo mismo en el Museo de Historia Natural, en donde la mayoría de los animales son de las islas Filipinas. «En el Museo está todo revuelto y cubierto de polvo. Es una tristeza, pero una tristeza que, probablemente, se podría arreglar en un mes metien-

do allí a un perito que fuese colocando las cosas en su sitio, y a una criada con una escoba en la mano. El fraile habla de las desdichas del convento con cierta indiferencia, un poco como sin darse cuenta de que son realmente desdichas, y, lo que es peor, desdichas que fácilmente podrían dejar de serlo.»

Cuando el viajero se acerca a Zorita de los Canes habla de su situación en una curva del Tajo, «del castillo del cual quedan en pie algún muro, dos o tres arcos y un par de bóvedas. Está estratégicamente situado sobre un cerrillo rocoso, difícil de subir. En su ladera, por la parte de atrás, dos pastorcillos guardan un rebaño de cabras; uno de los pastorcillos, sentado sobre una piedra, graba una cayada de fresno a punta de navaja, mientras el otro, sentado sobre la verde hierba, se ensaya en sacar silbos de una flauta de caña...».

Ha terminado el viaje por la Alcarria:

«Por la plaza de la Hora,
se pone el sol.
Enlutada una señora
vela al Señor.
Suena triste una campana,
con suave amor.
Por el cielo de Pastrana
vuela el azor.»

Fuimos con Camilo José Cela a través de campos, criaturas, aves, cielos; subimos montecillos, bordeamos arroyos, seguimos el curso del Tajo algunas veces y, llenos de sol y de aire vivificante entramos con él a las posadas, paradores, casas grandes y pequeñas; nos apostamos en plazas con fuentes y pilones de los que las aguas manaban para gloria de todos. Los niños que vio, los animales que fue encontrando, las palabras que dijo y escuchó con atenta cordialidad... Como se conserva un libro que nos ha regalado una parte considerable del mundo, del humilde y querido mundo del pueblo, así guardo este *Viaje a la Alcarria*, de Camilo José Cela.

CARMEN CONDE

Ferraz, 71
MADRID

GUIA SINGULAR DEL «VIAJE A LA ALCARRIA»

Esta es una guía lingüística, muy incompleta, del *Viaje a la Alcarria*. Aquí van notas sobre la lógica del discurso, su gramática propia, su vocabulario particular. Para el crítico, un texto es un tejido de palabras, de carácter único y sin repetición posible. Para él el valor intrínseco del *Viaje a la Alcarria* está en la singularidad de su texto, de ese tejido.

Nuestro propósito es relativamente nuevo. Suelen los investigadores buscar en una obra lo que tiene de común con otras, por ejemplo, sus fuentes (en este caso, la *Guía Michelin*, p. 137 de la cuarta edición Austral, o el enfoque de Baroja adoptado por Cela). O bien la examinan como documento de sociología de la literatura, es decir, como un producto verbal, entre tantos, de una época y de un ambiente. También la miran los psicólogos para descubrir las motivaciones secretas y los impulsos profundos del autor, su «id» y su «ego», pero los hallan más bien en los borradores de la obra, en los balbuceos que han precedido la forma definitiva del texto y hasta en las intenciones conscientes o inconscientes del escritor expresadas fuera del relato. Todas esas investigaciones, por interesantes que sean, usan la obra literaria como *medio* en vista de sus fines; miden su validez en tal o cual campo exterior, no su valor en sí.

SINGULARIDAD EN EL USO DE LAS PERSONAS VERBALES

Es paradójico: ahí tenemos una autobiografía sin «yo». Ni una vez aparece en el relato propiamente dicho la primera persona. Se ha relegado el petulante «yo» a la tercera persona; y se dice: el viajero hace eso o aquello, el viajero anda, come, duerme, bebe. Desde luego, ese personaje singular que «va en tercera» dura más que los otros: un centenar y medio de páginas, en vez de algunos párrafos; y está siempre en primer plano.

Todos aquellos figurones de tercera persona tienen derecho a expresar su punto de vista. Por eso a veces abandonan el relato y

acuden al estilo directo, en diálogos interpolados en el texto. Ahí los interlocutores pueden afirmar su «yo» irreductible, frente a un «tú» (o «usted») no menos singular. Con todo, el crítico no cae en la trampa; sabe que ése es procedimiento del autor para su demostración. Las conversaciones tan significantes del *Viaje a la Alcarria* no tienen nada que ver con las que registraría una cinta magnetofónica. Aparentemente, los personajes hablan a «trochemoche»; pero es un «trochemoche» no confuso, sino bien organizado, «literarizado».

El viajero no es exactamente una alienación del escritor. Como el mismo Cervantes-Benengeli en el *Quijote*, o como Brecht, C. J. Cela usa de la distanciación, colocándose en tercera persona, porque es condición imprescindible del arte. Además, el escritor cambia su disfraz de literato de Madrid por el disfraz de viajero en la Alcarria, un papel por otro papel. Basta con un «papel» para transformar un ser humano en un personaje literario. Más bien que una alienación es una transformación («metamorfosis», decían los antiguos). Por ejemplo, Cela pasa también de esposo y padre de familia a viajero efímero; Pío Baroja pasa de escritor a cosechero de aceitunas (p. 145).

En el nivel primitivo —y básico— de la Alcarria, la metamorfosis toma la forma sencilla del apodo:

«En este pueblo cada hijo de vecino tiene su apodo; aquí no se libra nadie. Aquí tenemos un *Capazorras,* un *Tamarón* y un *Quemado* (...), un *Mahoma* y un *Padre Eterno,* un *Caldo y Agua* y un *Caracuesta,* un *Chil y Huevo* y un *Cabrito Ahumado* (...), un *Futiquí* y un *Pilatos;* aquí, señor mío, no nos privamos de nada (...). Y a todos juntos nos dicen bufones y borrachos los de los pueblos de al lado» (pp. 54-55).

Bien lo dice el personaje Julio Vacas: «Somos todos comediantes con su máscara, o cómicos de la legua, como el viajero.»

«¿Es usted cómico, como se suele decir?

El viajero hace unos visajes con la cara y las dos mujeres empiezan a reírse» (p. 101).

El papel se ha de recitar muy de prisa, con la lengua suelta del simple o del poeta, como si fuese inspirada.

«El hombre dice sus frases muy de prisa, como si recitara una lección de memoria (...). El hombre sabe que tiene que colocar sus palabras como sea, y no le importa nada que vengan o no a cuento.»

Siendo la vida una comedia, Julio Vacas es un charlatán y payaso vanidoso, caricatura del hombre de letras.

«—¿Le gusta este verso?

—Sí, ya lo creo; es muy bonito. (...).

—Hice más, muchos más; los tengo todos apuntados. Sin orden no se va a ningún lado, ¿verdad usted?» (pp. 54-56).

Por «orden» hay que entender «lógica». Cada loco sigue con su tema, con su lógica propia; cada loco se entiende a sí mismo, mientras el vecino, que no es menos loco, no logra entenderle, turbado por los anacolutos, las metáforas insólitas y las elipsis del interlocutor. Cada diálogo es diálogo de tartamudos o de sordos (p. 34):

«—Buenos días.
—Buenos días. ¿Qué tal se ha descansado?
—Bien, ¿y usted?
—Bien también; ¿no se levanta?
—Pues no, todavía no. ¡Como voy en bicicleta!...
—Claro» (p. 95).

Por milagro se entendieron ésos. Pero las más veces, el sistema (o el tema) del mismo viajero, es tan incomprensible como el de su interlocutor:

«—¿Es usted de Pastrana?
—No, señor.
—¿Viajante quizá?
—Tampoco; no, señor.
—¡Ah! Entonces, ¿va usted a visitar algún preso? (p. 149).

El viajero es muy consciente de esa dificultad de la comunicación entre los hombres. Habla de una «dialéctica desconcertante» (p. 81). Los filósofos dirían más bien: «diálogos desdialectizados», en contraste con los de Platón. El crítico y el autor saben que la lengua *sirve* tanto para ocultar el pensamiento como para comunicarlo, tanto para disimular los sentimientos como para expresarlos. Considerada en sí, la lengua es un instrumento de *exploración* del mundo, en boca de un campesino como en boca de un poeta más inspirado. En los intercambios entre la primera y la segunda persona del singular, lo que buscan, tanteando, es la comunión. La comunicación, tan sólo la buscan los catequistas y los maestros de escuela.

Existe un modo muy eficaz para lograr esa comunión y ese consenso: es el uso de frases hechas, de lugares comunes, de refranes, de cancioncillas que conoce todo el mundo.

«Carretero (nombre de un ciclista) *ya no es el que fue, ya lo vemos, y* Delio (otro ciclista)... *pues mira, a fuerza de coraje se va imponiendo; eso es todo.* El que corre solo *es un desgraciado; para eso vale más quedarse en casa.*

El viajero asiente a todo con la cabeza» (p. 138).

Aún más: sin esa exploración verbal no sólo no hay comunión, sino que tampoco hay comunidad. Véase cómo surge un sentir íntimo colectivo por el espacio de un viaje en autobús:

«Al cruzar por Auñón las criadas van cantando lo de *Rosa de Madrid.* Una gorda, cachonda y descarada, grita "¡Viva mi novio!" Las otras (...) no gritan más que "¡Viva mi pueblo!" o "¡Viva yo!", que es un viva que nunca falta» (p. 144).

El segundo recurso para comprenderse íntimamente los dos interlocutores consiste en colocarse en el poder de una tercera persona omnipotente, Dios o la suerte, un «id» avasallador que puede aniquilar la voluntad y hasta la persona de cada uno.

«—¿Va usted de camino?
—Sí, señor (...).
—¿Usted también?
—Sí, también. Esta noche saldré.
—Dios mediante...
—Eso, Dios mediante» (p. 62).

Muy propia del español es esta otra secuencia lógica de sentencias, tan española, que no tiene traducción posible en ninguna lengua del mundo:

«—¿Me da usted una perra?
—Dios le ampare, hermano.
—Es lo mismo; otro me la dará» (p. 151).

A esas observaciones sobre la singularidad inesperada del uso de las personas del singular, el crítico quiere añadir otra sorpresa suya: casi no existe el «tú» en el diálogo. Se le aleja bajo la forma de «usted», que es casi tercera persona. Tan prudente es el tanteo mutuo de los interlocutores que se hablan a distancia.

Y ¿qué pasa con las personas del plural? Pues escasea el «nosotros», por la misma causa, la dificultad de comunicar. Y está del todo ausente el «vosotros» (que tanto abunda en boca de las *élites).* Predomina «ellos» para designar los mismos habitantes del pueblo del hablante, de la región, o, como dice un personaje, de tal o cual «parte».

«—¿Usted es de terreno rico o de terreno pobre? (...).
—¿De la parte de Valladolid o de Salamanca?» (p. 132).

Al enterarse que el viajero es «de la parte de Galicia», usa Felipe el Sastre una primera persona del plural; pero es un dual, que implica una profunda intimidad de sentimientos:

«—Hice la guerra con gallegos. ¿Conoce usted a uno que se llama Pepito Ferreiro? (...).

—Pues éramos muy amigos; ése y yo andábamos siempre juntos, y el día que me dieron a mí el tiro también se lo dieron a él.»

Ahora le contesta el viajero con un «nosotros» de ciudadano «sofisticado», un «nosotros» que al parecer no pertenece al paradigma de los nombres de persona en el lenguaje de la Alcarria:

«—¡Caray! Y los gallegos, ¿qué le parecemos?

—Buena gente, muy trabajadora y muy leal» (p. 132).

Como se ve en ese ejemplo, el discurso en el *Viaje a la Alcarria* aguanta mal el plural. En boca de Felipe, «*los* gallegos» ahora han pasado a ser «una *gente*». Decididamente, el plural es muy pretencioso. Lo sabe hasta el guía espontáneo que enseña al viajero el jardín de la fábrica:

«—¿Quería ver los jardines? (...)»

Dice «los jardines» en vez de «el jardín», que siempre hace más ordinario (p. 62).

El crítico ha dicho lo que tiene de singular la obra en cuanto a la lógica del discurso y en cuanto a la morfología gramatical. No menos singular le parece la selección de las palabras, la naturaleza *sui géneris* del vocabulario.

Abundan las palabras raras, con sentido muy preciso y técnico. Abundan también las palabras que se escogen tan sólo por su sonido, por su calidad fonética. Unas y otras estaban arraigadas en el subsuelo lingüístico del castellano; y acaso por ser ellas tan «carpetovetónicas» como la gente de la Alcarria, quedaban ignoradas. Recobran su existencia con el texto del *Viaje*, el cual las ofrece al saboreo del lector.

«En la parte de Cifuentes, en Huétar, en Ruguilla, en Oter y en Carrascosa» (p. 72).

«Los Batanero, los Gamo, los Ochaíta, los Bachiller, los Arbateta, los Bermejo (...)» (p. 90).

«(...) por la albardería del Rata en busca de una cincha o un lomillo, detrás de un ataharre, en pos de un debajero o una cangalla» (p. 71).

RASGOS GENERICOS Y SINGULARIDADES DE LA ESTRUCTURA

Como todos los relatos de viaje que no sean específicamente geográficos, didácticos, el *Viaje a la Alcarria* es una epopeya en prosa y

tan sólo se diferencia de la novela porque carece de una ficción o fábula continua. El héroe tradicional, al pasar al nivel que los retóricos dicen «ínfimo» de ese género, se ha vuelto en un humilde viajero que sale en busca de otro ser suyo, acaso más genuino y más inmediato a su ser esencial (eso lo piensa él). También recorre un nuevo mundo para hallar y afirmar valores absolutos, en contraste con la degradación (eso lo piensa él) de la sociedad de partida (es la definición de la novela propuesta por Lukács). ¿Habrá una España de raíces más profundas que la que se ve en Madrid? Gran problema es ése. Pero el viajero conoce sus límites; sabe que no es un pensador y, menos aún, un político. Como cualquier hijo de vecino tiene sus opiniones sobre eso y aquello. Como cualquier hijo de vecino cree en remedios tan universales —y tan falaces— como la buena voluntad.

«En Pastrana podría encontrarse quizá la clave de algo que sucede en España con más frecuencia de la necesaria. El pasado esplendor agobia y, para colmo, agosta las voluntades, y sin voluntad (...) mal se atiende al problema de todos los días» (p. 160).

El crítico sabe que juicios como ésos anuncian el fin, que dentro de cuatro páginas el viajero se le va a esfumar, volviéndose a su primer estado, de literato madrileño. La preocupación por España, propia de la gente de letras, es un signo decisivo de esa mutación. En el párrafo que sigue, el héroe abandona sus valores absolutos y dejando de ser un simple viajero sugiere —con la mayor delicadeza por cierto—, otra panacea muy ordinaria para los males del país: su industrialización:

«Hay quien dice que las "Hilanderas" de Velázquez representan un telar de Pastrana. Es muy probable que sea así, pero el viajero piensa que a Pastrana le hubiera venido mejor conservar su telar que un cuadro extraordinario que, por colmo, tampoco está en Pastrana» (página 160).

Lo que piensa el crítico, es que el arbitrismo es un mal endémico en las sociedades marginadas, pero que el tipo del arbitrista es un excelente material para la literatura.

En las cuatro páginas del fin toma el libro una aceleración *singular*, pero siempre dentro de las pautas *comunes* del género, el viajero vuelve a lo de marras. La anécdota del convento le sirve para expresar su desprecio —el desprecio de los intelectuales— por una Iglesia inculta, de la que no se puede esperar nada. Su visita a Zorita de los Canes alienta su confianza en el porvenir del país: los habitantes, dice, son sanos visigodos de ojos azules que se dejan vacunar. Los últimos compañeros e interlocutores del viajero ya no son campesinos, sino un

abogado y un médico, gente de las clases medias, y además con cargos políticos, de alcalde y teniente-alcalde.

«El viajero, sentado al lado de don Paco, va pensando que su excursión por la Alcarria ha terminado» (p. 163).

Como el toro en la fiesta nacional busca su querencia para morir, el viajero, en el momento dramático de desaparecer, escoge su lugar y un gesto final significantes. Este es el último párrafo, la última frase del texto:

«Don Mónico, don Paco y el viajero se meten en el *casino* a *tomarse un vermú con aceitunas con tripa de anchoas...*» (p. 163).

Los puntos suspensivos son imprescindibles. Son como una ventana que da al horizonte. Desaparece el viajero, se acaba el viaje. Pero como dirían Lukács y Auerbach, si acaba el caminar, no termina el camino.

Pero otro raso singular, extraordinario, ha notado el crítico. Vuelva el lector las páginas hasta la primera. Empieza el libro con esta frase (página 14, pues dejamos de lado el prólogo, la dedicatoria, y hasta la página de título con el nombre del autor: son *hors d'oeuvre):*

«El viajero está echado, boca arriba, sobre una *chaise-longue* forrada de cretona.»

Luego viene:

«El viajero está *medio dormido* y da un par de *cabezadas»* (...).

«Se desnuda, desdobla la manta de pelo, apaga la luz y se echa a *dormir* sobre la *chaise-longue* forrada de cretona.

Fuera se oye el *distante golpear* del chuzo contra la acera. Por las rendijas de la persiana se cuela un *hilillo de claridad.* Pasan lentos, entumecidos, los carros de los *primeros* traperos. El viajero *se ha dormido»* (p. 18).

Ahora vuelva el lector las páginas hasta la última. Lee:

«El traqueteo del coche le produce *sueño.* Da dos *cabezadas* (...). Al llegar a la plaza de la *Hora,* el viajero *se despierta.*

— *¿Ha descabezado* usted un *sueñecito?* (...)

Por el monte del Calvario *cae la noche* sobre Pastrana. Empiezan a encenderse las luces eléctricas, y el *altavoz* de un bar suelta contra las piedras antiguas el ritmo de un *bugui-bugui.»*

Así es que la excursión a la Alcarria fue un paréntesis, con sus dos signos netamente invertidos: la mañana, la noche, el chuzo del sereno —el *bugui-bugui,* el hilillo de luz—, las luces eléctricas. También

ha sido como un sueño entre dos y dos cabezadas: de las tinieblas sale el viajero; a las tinieblas vuelve. Dirán algunos lectores que por tinieblas hay que entender civilización. El crítico no se mete en esos problemas profundos de la exégesis, de los niveles del sentido, de la hermenéutica. Su papel es más limitado: mostrar cómo hay aquí y en otros lugares del texto una forma significante que, con su extraña singularidad, se presta a muchas interpretaciones, y por su unicidad, abarca no una vista, sino una visión, arbitraria, proyectiva y eficaz, del mundo: la vida es a la vez un breve periplo y un sueño.

Unos creen que el sentido precede la forma; otros, que la forma precede el sentido. Si se trata de la *Guía Michelín* utilizada por el autor, tienen razón los primeros. Si se trata de *Viaje a la Alcarria,* que es obra literaria y no didáctica, tienen razón los segundos. Con su enfoque formalista el crítico hurga en las entrañas del discurso. Por ejemplo, en cierto párrafo de la última página, vemos desaparecer «gramaticalmente» el viajero.

«El viajero (...) *va pensando* que su excursión por la Alcarria *ha terminado.* La idea le *produce* alegría por un lado y tristeza por otro. *Ha aprendido* muchas cosas y, sin duda, le *han quedado* muchas *por aprender. Caminó* por donde quiera y, por donde no *quiso* pasar, *dio* la vuelta» (p. 163).

Al principio, en la primera sentencia, siendo todavía viajero, el personaje va haciendo esto o aquello, *pensando.* Pero su excursión ya no es sino recuerdo *presente* del *pasado;* y se combinan el presente del indicativo con el participio pasado: *ha terminado.*

Es como si pusiera el morral a sus pies, que ya no andan. Tan *presente* es el recuerdo que vuelve a usar el *presente* indicativo «produce». El presente es el tiempo casi único del relato («el viajero *entra* en el pueblo y *busca* una posada», p. 99). Y ese presente es instantáneo; de ninuna manera es inmanente; no abarca el tiempo en su inmensidad como lo hiciera un presente eterno. La Alcarria vive «al día»; no tiene pasado, sino inmediato, es decir, presente; tampoco tiene futuro, sino perifrástico, también inmediato; presente con la ayuda de una forma verbal: en la Alcarria no se hacen profecías.

En la frase siguiente de la cita todavía se impone la memoria que hace presente lo que «se *ha* aprendido» y lo que «se *ha* quedado *por aprender»* (ahí tenemos un futuro anterior). Y en la frase final desaparece del todo el viajero, se aleja en un pretérito, definido y definitivo: «*Caminó,* no *quiso, dio* la vuelta.» Ni siquiera es la excursión un recuerdo, el que se expresaría con: «Ha caminado, no ha querido, ha dado la vuelta.» Es un hecho objetivo, que no le pertenece, perso-

nalmente al viajero, sino que está inscrito en los anales, en la historia, en un libro fechado para siempre 1947.

Así es cómo, con la sola ayuda del presente y por el espacio de ciento cincuenta páginas, un viajero se fue a explorar, conquistar e integrar una tierra incógnita del castellano que se encontraba a dos pasos de Madrid y de la Real Academia Española.

Se supo que ese viajero también era escritor, y se llamaba Camilo José Cela cuando se publicó el relato de lo que había visto y oído allá.

Y ahora el crítico escribe una guía lingüística de ese *Viaje a la Alcarria* para ensalzar su singular mérito.

CHARLES V. AUBRUN

41320 Mennetou-Sur-Cher
FRANCIA

VARIANTES EN DOS VERSIONES DE «CARRERA CICLISTA PARA NEOFITOS»

El breve fragmento «Carrera ciclista para neófitos» apareció en *El gallego y su cuadrilla*. Posteriormente se publicó una nueva edición corregida y aumentada en *Timoteo el incomprendido y otros papeles ibéricos*. Intentaremos ver si las correcciones eran verdaderamente importantes o, por el contrario, irrelevantes.

Todo el texto está, en realidad, basado en la parodia de unos elementos de clichés sociopolíticos muy frecuentes en unos años concretos: la alusión de «una economía sana, basada en la agricultura y en la pequeña industria», la autarquía, etc. Sin embargo, cuatro nuevos fragmentos aparecen en *Timoteo...* No podemos saber hasta qué punto son achacables a Cela o más bien a elementos extraliterarios que impidiesen su publicación en la primera edición. Martínez Cachero ha insistido en la importancia que tuvo la censura en el proceso de dos de las novelas del escritor gallego: *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena* (1). Los fragmentos aludidos son los que se refieren a varios aspectos conocidos de la vida española del momento. Para la más rápida localización de los textos, serán señalados con las letras *G* y *T*, respectivamente.

a) La emigración, con su consiguiente resultado: las divisas:

> Anda que si fuesen perdices. ¡Escabeche para todo el país podría hacerse —qué barbaridad—, escabeche hasta para mandar al extranjero! ¿Se acuerda usted del Paquito el de la guardesa, aquel que era neófito? Pues ya usted lo ve, ¡produciendo divisas! ¡Menudo escabeche sacamos del Paquito: treinta y cinco latas grandes, y además, de primera calidad! ¡Menudo era! (T, 168).

b) Aspectos peculiares de la agricultura:

> Y la concentración parcelaria, ¿usted cree que no cuenta?
>
> —Hombre, sí; la concentración parcelaria, también. Y no tengo nada que decir contra la concentración parcelaria, se lo juro. Lo que yo le decía era que el pueblo demostraba tener una economía sana (T, 169).

(1) Martínez Cachero, J. M.: *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid, Castalia, 1973, páginas 99 y 105.

c) El engolamiento característico de algunos políticos de ámbito local:

> ¡Venga, dale ya!, le dijo el *señor* alcalde *con voz de inauguración de grupo escolar* (T, 173).

Este ámbito paródico queda realzado por la existencia en la segunda versión de adjetivos que adquieren este matiz por el contexto: *señor* alcalde.

d) La relevancia social de algunos personajes:

> Reservado para los neófitos del pueblo y su comarca y forasteros que sean presentados *por el señor cura* o por un concejal (T, 171).

A veces, lo que en el texto inicial de *El gallego...* quedaba simplemente esbozado pasa a ser explicado por diversas expansiones en *Timoteo el incomprendido...* En cada fragmento intercala nuevas notas que aclaran lo que en la edición primera quedaba inconcluso. Esta afirmación nos lleva de nuevo a preguntarnos si estas diferencias son únicamente producto de una meditada reelaboración celiana o resultado de los elementos extraños a su producción, a los que ya hemos aludido. Quizá el fragmento más interesante sea el que figura a continuación:

G	*T*
Doña Ramona, la dueña del café-fonda La Mercantil,	Doña Ramona *Riñón, alias Chiva,* era la dueña del café-fonda La Mercantil.
que en tiempos de su padre se llamó la Perla de las Antillas	En tiempos del padre *de doña Ramona, don Claudio Riñón, alias Chivo (q. e. p. d.), el café-fonda La Mercantil se llamaba —quizá porque don Claudio anduvo cazando mambises con arcabuz a las órdenes del general Weyler—* La Perla de las Antillas. *Después, cuando lo del desastre, don Claudio le cambió de nombre en parte porque era esa su voluntad, y en parte también porque los patriotas del pueblo le dijeron que o quitaba eso de La Perla o le derribaban la fachada a cantazos.*

y en el de su abuelo El Triste Venado	El abuelo *de doña Ramona, don Esteban Riñón, alias Chivo (q. e. p. d.) llamaba al negocio* El Triste Venado, *nombre que dio lugar a numerosas murmuraciones, ya que la abuela de doña Ramona, doña Generosa Fraile, alias Almejita (q. e. p. d.) había salido, según parece, algo ligera de cascos. Su hijo, que era muy previsor, le cambió de nombre.*
tuvo un éxito muy grande organizando su carrera ciclista para neófitos (G, 127).	*Doña Ramona Riñón, alias Chiva, la nieta de doña Generosa y propietaria del café-fonda La Mercantil,* tuvo un éxito muy grande organizando su carrera ciclista para neófitos (T, 169-170).

En ocasiones, el cambio se reduce a la sustitución de un término por otro. Veamos primero los textos:

a) «Pues que las pidan prestada *a* los pueblos de al lado» (G, 128).
«Pues que las pidan prestadas *por* los pueblos de al lado» (T, 171).

b) «Sí, señora, *sí* que merece la pena» (G, 128).
«Sí, señora... la cosa *bien que* merece la pena» (T, 171).

c) «El cartel *que encargó* decía...» (G, 128).
«El cartel *se lo escribió* Margarito con letra redondilla. Decía así...» (T, 171).

d) «Pues que vayáis saliendo, que esto no *marcha*» (G, 129).
«Pues que vayáis saliendo, que esto no *chifla*» (T, 173).

En todos estos casos hay un rasgo común: la sustitución se basa en cambios de formas más populares, realzado en *b)* por el sintagma generalizador «la cosa». Debemos pensar, por tanto, en un detenido análisis de Cela ante esta segunda edición. La impresión se ve reforzada por el fragmento siguiente:

«y que, aunque *ya* no era ninguna niña, y tenía ya sus años y sus patas de gallo» (G, 129).

«y que, aunque (∅) no era ninguna niña y tenía ya sus años y sus patas de gallo» (T, 172).

Es evidente que el autor ha sido consciente de la cacofonía producida por la repetición del vocablo *ya*. De ahí su supresión en la edición corregida.

Aparentemente, sin embargo, en algún caso el cambio produce un efecto contrario: el resultado de la segunda edición ofrece un aspecto menos popular que el de la primera:

> «El señor alcalde *se dirigió* a los ciclistas» (G, 129).
> «El señor alcalde se volvió hacia la plaza y se *encaró* con el avispero de ciclistas» (T, 173).

¿Existe contradicción con lo que venimos exponiendo? No. Lo que ha ocurrido es que Cela provoca voluntariamente un mayor intento de distanciamiento social entre el alcalde y los neófitos ciclistas. Como este distanciamiento es falso, resulta evidentemente paródico. Si alguna duda queda en este sentido, puede aclararla la continuación del texto:

> «Sobre la plaza resonó un hondo murmullo:
> —¡Qué!» (G, 129).
> «Sobre la plaza resonó un hondo murmullo:
> —¡Mande!» (T, 173).

Es más popular la utilización del *qué*. Pero la falsa relación social a la que hemos aludido queda mucho más de manifiesto con la utilización de un verbo en tono imperativo como *mande*, sobre todo si a continuación el alcalde afirma: «*Pues* que vayáis saliendo que esto no *chifla.*» No hay, pues, ninguna contradicción en este fragmento.

En otros casos, sin embargo, las ampliaciones son meramente accidentales. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el aumento del número de premios de tres a cuatro. Lo único que añadiría sería un mayor distanciamiento entre los objetos materiales y el objeto de arte. Pero lo fundamental ya estaba dicho en el texto primitivo. Y la diferenciación objetos materiales/objeto de índole espiritual venía dada por la oposición concreción/inconcreción:

> «Un hermoso salchichón y 25 pesetas».
> «Otro salchichón más pequeño y diez
> pesetas.
> («Un vale para cinco cafés»).
> «Un objeto de arte».

La ironía queda además incrementada por la utilización del adjetivo «hermoso». Cabría esperar verlo aplicado al objeto de arte, pero no al salchichón.

Algo parecido ocurre con concreciones innecesarias, como, por ejemplo:

> «Cuando llegó el día de la carrera —*San Lorenzo, 35 grados a la sombra*— los neófitos...» (T, 172).

o con la descripción física de la *miss*, inexistente en *El gallego...*:

> «La Pura González parecía un cabo de gastadores y era una real hembra, alta, fornida, pechugona, morenaza, jacarandosa, peluda y de armas tomar» (T, 172).

Pese a todo lo dicho anteriormente, quizá el aspecto más importante resida en la lengua. Aquí las innovaciones son numerosas y de cierto interés. Podríamos distinguir dos fundamentales:

a) Uso de refranes y expresiones coloquiales.

b) Empleo de lo que vamos a englobar, siguiendo la terminología de Beinhauer (2), bajo la denominación de «fórmulas de cortesía».

a) Refranes y expresiones coloquiales.

Aparecen con mucha más frecuencia en *Timoteo...*, sobre todos los refranes:

> «¡Lo que son las cosas! Está el viejo muriendo y está aprendiendo» (T, 170).
>
> «Ya lo dice el refrán: por dinero, suena el pandero» (T, 172).
>
> «Usted tiene razón: el que algo quiere, algo le cuesta. Eso mismo. No se puede pescar truchas a bragas enjutas» (T, 171).

Incluso en las ocasiones en que el texto va parejo en las dos ediciones, el refrán figura sólo en la última:

> «La Pura apretó el gatillo, pero la escopeta no escupió» (G, 129).
>
> «La Pura apretó el gatillo, pero, *que si quieres arroz, Catalina*. La escopeta —a veces ocurre— no escupió» (T, 173).

También hay varias expresiones de tipo popular:

> «¿Usted se da cuenta de *la pila de* neófitos que hay en este pueblo» (T, 171).
>
> «Jolines con aquel pueblo, qué mano de neófitos criaba» (T, 168).

Son frecuentes en Cela la utilización de eufemismos y elusiones por parte de algunos personajes. De ello hay un ejemplo en *Timoteo...*:

> «Eso es, como un solar lleno de latas y de..., bueno, ya me entiende: de eso» (T, 170).

---

(2) Beinhauer, Werner: *El español coloqulal*, Madrid, Gredos, 1968.

b) Fórmulas de cortesía.

En diversos casos, la única diferencia entre las dos versiones estriba en la inserción de un *usted* que realza la diferencia entre los personajes:

> «—En este pueblo hay un horror de neófitos. Todo el mundo lo dice» (G, 127).
> «—En este pueblo hay un horror de neófitos. Todo el mundo lo dice. ¿*Usted* se da cuenta...» (T, 171).

Pero es que, incluso cuando describe, el autor introduce un *usted* en un rasgo de deferencia hacia un hipotético lector:

> «El pueblo no era ninguna aldea» (G, 127).
> «El pueblo no era ninguna aldea, no vaya *usted* a creerse que era un asco de pueblo» (T, 168).

Beinhauer señala que la fórmula «servidor» descansa en una ficticia relación «señor-criado», en la que el hablante suele asumir el papel de servidor del interlocutor (3). Pues bien, mientras en *El gallego...* Margarito en sus relaciones con doña Ramona emplea el «yo», en *Timoteo el incomprendido...* utiliza «un servidor»:

> «Anda, pues es verdad... *Yo*, en eso no había caído» (G, 127).
> «Anda pues es verdad... *Un servidor*, en eso, la verdad, no había caído» (T, 170).
> «*Yo* cumplo con advertirla» (G, 128).
> «*Un servidor*, con advertirla, cumple» (T, 171).

Incluso doña Ramona sustituye en la segunda edición el «yo» por la expresión más impersonal «una»:

> «El miedo que *yo* tengo es que tropiecen» (G, 128).
> «El único miedo que *una* tiene es que tropiecen. Una está en todo, esa es la verdad» (T, 172).

Son frecuentes en Cela expresiones como éstas:

> «De nada nos vale tener lo que sea si después no lo aplicamos» (G, 127).
> «De nada vale, *es lo que una dice, digo, lo que una está harta* de decir, de nada vale tener el oro y el moro si después no lo aplicamos» (T, 170).
> «A las cosas —decía— lo que hay que buscarles es aplicación» (G, 127).
> «*Lo que una dice, digo, vamos, es un decir, es que* a las cosas lo que hay que buscarles es aplicación» (T, 170).

(3) Beinhauer, W., *op. cit.*, p. 115.

Estas fórmulas son muy comunes en el escritor gallego. Pongamos un ejemplo:

> «coño uno fue y va y le dice digo a mi esposa coño Engracia» (4).

Por último, incluso el fragmento final, nuevo en la edición de *Timoteo el incomprendido...*, posee un valor paródico, con esa extraña mezcla de ironía y conmiseración características del escritor:

> «Algunos, los más flaquitos, echaron
> sangre por la boca. Otros, no.»

En resumen, las ampliaciones de la segunda edición responden a cuatro núcleos esenciales, bajo los cuales han quedado englobadas:

a) La parodia de los elementos sociopolíticos. Su no aparición en *El gallego...* puede responder a motivos de muy diversa índole, como se señaló en su momento.

b) Expansiones explicativas, que no obedecen a mero relleno, sino que están situadas en una concepción estructural distinta que la de la edición primitiva.

c) Popularización de términos y sintagmas: sería interesante realizar un detenido análisis de la mayor entidad popular de las obras celianas atendiendo a su aspecto cronológico. Sin embargo, en ningún momento es el autor víctima de este deseo consciente, pues cuando el sentido del texto así lo requiere sacrifica este afán de popularizar en beneficio del conjunto del fragmento, como ya ha sido señalado en su momento.

d) Innovación lingüística: las innovaciones siguen perteneciendo al mismo campo que el apartado anterior, el de la mayor popularización en la segunda edición.

Habría que insertar estas diferencias en el plano general de la producción del escritor gallego e intentar estudiar si las ampliaciones son meramente casuales en este breve ejemplo o responden a una concepción cronológicamente gradual de las obras de Cela.

ANTONIO SALVADOR PLANS

Universidad de Extremadura
CACERES

(4) Cela, C. J.: *Nuevas escenas matritenses*, primera serie. Alfaguara, Madrid, 1965, p. 31.

ANTILITERATURA EN «OFICIO DE TINIEBLAS 5», DE CAMILO JOSE CELA (1)

A pocos de los interesados en el fenómeno literario contemporáneo español, presentes en esta prometedora reunión o ausentes, habrá pasado desapercibido el impacto que el libro de Camilo José Cela, *Oficio de Tinieblas 5* ha causado en los medios literarios de habla española. Editada esta obra en noviembre de 1973, ya iba por su cuarta edición en febrero de 1974. *Oficio de Tinieblas 5* debe de andar por su décima edición por estas fechas.

Siendo la totalidad de la obra de este autor de tan extraordinaria importancia para las letras españolas y tomando como central pretexto para este trabajo el fascinante e incómodo contenido de *Oficio de Tinieblas 5,* me propongo examinar, configurar e ilustrar tan sólo unos cuantos aspectos de lo que en esta obra hay de «vivificadora antiliteratura» (2). Se debe asumir que, desde luego, nos hallamos ante un desenvolvimiento de no ordinaria significancia para la historia literaria del siglo XX.

Dada la brevedad que juiciosamente se nos exige, no podremos ocuparnos de otros aspectos de esta obra, que bien merecen estudio cuidadoso y asimilación lenta. Tales, la *técnica táctica* con que se ha dado factura a *Oficio de Tinieblas 5,* técnica fundamentada en soluciones litúrgicas, llamadas por el autor mónadas o unidades sustanciales simples del ser, según Leibnitz; fundamentada también esa técnica en lícitos préstamos bíblicos, en referencias a ritos ocultistas. Tampoco podremos adentrarnos en el examen de vivificadoras anomalías estilísticas, como la función de las reiteraciones, la fluyente monorrimia zeugmática, la interpolación de temantemas didácticos, lúdicos, moralizantes, autobiográficos, históricos, culturales; la inclu-

(1) Ponencia para el VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Toronto, Canadá, agosto 1977.

(2) El autor presentó su obra el 14 de noviembre de 1973 ante un grupo de admiradores y amigos. Dijo en aquella ocasión: «Les presento mi nuevo libro *Oficio de Tinieblas 5,* o novela de tesis... Ha sonado el momento de la vivificadora antiliteratura que nos restituirá la literatura; el lenguaje, la técnica y el estilo se han hecho viejos y no cabe sino quemar las naves y enfrentarse, con un valor inusitado, con la realidad.» (*P. S. A.,* diciembre 1973, página 204.)

sión de distorsiones alógicas, la mantenida solución antitópica, la parodia dialogal, etc. Mucho menos nos será posible entrar en la selva de la imaginería boschiana, goyesca o picassiana. La discusión de la posible «tesis» del libro, referida claramente a una básica oposición entre la vitalidad creadora, dentro de la cual la función sexuante es un entretenido juego, saludable y lícito, de un lado, y de otro, la antivitalidad, referida ésta a la sexofobia, a la aparentemente débil apostura de los pescadores del lago Tiberíades, a frustrantes resignaciones, todo esto quedará fuera de los límites de esta indagación. Asimismo tampoco se incluirá aquí nada de lo que ya queda dicho en mi estudio *Sobre la significación de la obra de C. J. Cela, más un apéndice: el libro «Oficio de Tinieblas 5»* (Valencia, octubre 1975).

Oficio de Tinieblas 5 se inicia con una expresión de añoranza por un final mortal más oportuno, menos incómodo para el hombre, que el de ser derrotado por la muerte, a su aniquilante manera, en edad avanzada, en lugar de morir a los veinticinco años, todavía sin canas y sin caries dentales, todavía sin una sola nube en la conciencia. El sello de reflexividad se impone así sobre la realidad de la muerte y no va a cesar o desviarse el autor en este tono de *do sostenido menor* hasta alcanzar la última mónada que vuelve sobre la primera, cerrándose el último círculo de la espiral, círculo que es símbolo de muerte. «Tú» se sitúa antes y se dirige a un inexorable e «inhumano juez que duerme sobre tres mujeres gordas desnudas y muertas» (p. 12) y, entre otras cosas, solicita, como en establecida instancia, una «licencia de loco que le permita volver a la obediencia automática y a no volver a buscar explicación a nada» (p. 15). La parodia confesional va a continuar con un fondo de autenticidad. Ese haber querido buscarle explicación a todo, esa rebelión contra la obediencia automática, han sido debidas a una orgullosa y soberbia actitud de la que se muestra «muy sinceramente arrepentido» (p. 15) y pide perdón arrastrándose a los pies del inhumano juez «para ser pisoteado, escupido y orinado» (p. 15); y él sabrá recibir este necesario castigo agradecidamente. Va a morir y no merece la pena que se desnude. Sus restos irán a sumarse a las arrobas de sexos de varón y hembra acumulados para la cremación final por los operarios del cementerio, lo cual a nadie importa. Todos mueren, todos sexúan: es como una letanía ora pro nobis, ora pro nobis. Pero «tú» no acepta la muerte con resignación y declara que tendrán que matarle. Se tiende y permite que el recuerdo de las mujeres desnudas que ha conocido salte sobre su cuerpo. Otras veces se entretiene mirando por un agujero que tiene en la cabeza el calidoscopio de su abuelita. Hasta que decide que todo está durando ya demasiado —el ritual

mortuorio, la presencia de los parientes cercanos y lejanos, etc.—, por lo cual estrangula al cura, salta por una ventana y huye. E invocando una convicción senequista favorable a la eutanasia, muerte voluntaria y buena muerte, pone el cuello en la vía del tren y «la rueda de la locomotora te lo corta con gran limpieza» (p. 274).

Esta obra fue escrita entre el día de Difuntos de 1971 y la Semana Santa de 1973. Desde el *incipit* hasta el *excipit* de *Oficio de Tinieblas 5* se reflexiona, se cita, se medita, se adoctrina, se moraliza —el contenido de este libro es esencialmente moralizante, contra lo que pueda pensarse tras una lectura superficial—, se describen posturas sexuantes, ejecuciones de verdugo y también se incluyen las limitadas peripecias de un primo y su novia en una alcoba, cuya cama se declara centro y principio universal de cierta frustrante confusión. Algunas intrascendentes y conspicuas aventuras aparecen y reaparecen en la tersa superficie de *Oficio de Tinieblas 5,* implicando las pseudo vidas de Ivon Hormisdas, Ulpiano el Lapidario, la mujer vestida de coronel prusiano, otros y otras. La «purga del corazón» a que tan cáusticamente se refiere el autor en la contraportada de su libro va a convertirse en exploración inmisericorde por las costas, las marismas, las rías, los cerros y las simas del propio ser de C. J. Cela, exploración que resulta en somero informe de su valencia humana ante la premonición de la muerte.

Tras una tercera y necesaria lectura de *Oficio de Tinieblas 5* se confirma que, ciertamente, hay en esta obra una autocesión de la intimidad de C. J. Cela por vía del «tú» y de otra segunda persona incoada mediante terminación verbal. Esta autocesión es de carácter ético-moral y no se ha dado antes en la obra total de este escritor. Tiene lugar esta suerte de «drenaje» en una figurada situación premortuoria, quizá provocada por la muerte, en plena madurez de vida trabajadora e inteligente, de Rafael Cela Trulock, hombre de extraordinaria y limpia bondad, hermano, cercano en edad, del autor.

Con esta inmersión en autenticidad, *enfrentándose con un valor inusitado, con la realidad,* la cesión ético-moral que se percibe en *Oficio de Tinieblas 5* es uno de los datos que pueden justificar lo de muestra de «vivificadora antiliteratura» en este libro. Se trata sencillamente de una fuerte y desalojante reacción o sacudida pro-ética. En *Oficio de Tinieblas 5* se concluye un trueque de imperativos: el del usual imperativo estético-literario, que se rechaza, por el imperativo ético-moral, normalmente a-literario, que se adopta.

Para proceder a esta cesión sirven de vehículo, entre otros, los preceptos rituales y sabiamente catárquicos de la Iglesia Católica Romana que deben preceder al momento de la muerte y que condicionan

sine qua non la salvación eterna. Los términos «examen de conciencia», «pecado», «arrepentimiento», «perdón», «confesión», «penitencia», aparecen oportunamente en las páginas de *Oficio de Tinieblas 5.* E inmediatamente se adivina que el uso de estos preceptos rituales no responde a una ortodoxia católica del autor, sino que son utilizados vehicularmente para proceder a esa autocesión, en referencia a *costumbre* —trazo cultural— y en función meramente paródica.

Las mónadas que conllevan variadas manifestaciones de este drenaje del corazón, emplazado ante la inevitabilidad de la muerte, son abundantes. La espiral que representa la dinámica expansiva del *oficium tenebrae* pasa numerosas veces por el meridiano óntico de C. J. Cela, mientras se contempla el mundo «desde el cielo desde el purgatorio desde el infierno desde más acá de los montes pirineos y de la cordillera de los andes con frialdad con indiferencia con estupor» (p. 11) y se escribe, desembarazada la fluencia verbante de las pausas de todos los signos de puntuación. El «tú» propulsor del drenaje cordial va definiéndose por acumulación de referencias: no tuvo misericordia y no espera misericordia; creía en dios, pero dios jamás lo supo; no sabe de resignaciones y ya no quiere nada; se finge poblado de islas inaccesibles, pero es accesible; siente auténtico dolor ante la muerte de un hermano y también le afecta la muerte de Pablo Picasso; se aburre fundamentalmente; lo ha tenido todo; por lo tanto, puede plantar fuego a todo o regalarlo; se lamenta de no haber tenido más fe, pero ha jugado siempre con las cartas boca arriba y ha perdido; se considera vicioso de las ventajas porque se las toma y cumple no siendo cruel consigo mismo; lleva la derrota y el dolor a cuestas; dicen que no ha experimentado el amor noble y que no sabe sufrir ni enfrentarse consigo mismo.

Naturalmente, este conjunto no incluye sino aquellos aspectos del «tú» celiano que necesitan ese drenaje, ese vaciarse de pus, a que el autor alude en «Palabras a una tertulia» (*P. S. A.*, diciembre 1975, página 203). El «tú» sexuante —poderoso, imaginativo, experimentado— no participa en este autoexamen, y hay que asumir que este «tú» no es corazonal, no tiene nada que ver con una razón cordial y no es materia de desaloje alguno de orden ético. Este «tú» sexuante no pasa de ser un activante lúdico, que juega, que sabe jugar y que la goza jugando imaginativa y profusamente. Pudiera sorprender este dato, dada la carga sexuante que *Oficio de Tinieblas 5* exuda. No hay razón para sorpresa o interpretación equivocada. La actividad sexuante, al decir de los psicólogos del análisis transaccional, es decir, de los psicólogos humanistas, se desarrolla menos en el plano adulto del ser —no, desde luego, en el plano paternal del ser— y mucho

más en el plano del infante que se regala a sí mismo —y regala a su compañero o compañera de juego— sensaciones libidinosas que vienen a proporcionar ciertas necesarias confortantes experiencias. ¿Cómo podría explicarse entonces esta inusitada carga sexuante de *Oficio de Tinieblas 5*? Si consideramos esta obra —tomando la palabra del autor por buena— como «novela de tesis», este *ludus* sexuante tan rico y variadamente ilustrado cobra su exacta significación: representa la opción de vitalidad, fundamentada en la libertad individual, en el orgullo y en la autoafirmación de ser, en total oposición a la sexofobia, a la equiescencia pseudomoral, a la debilidad, a la renunciación del yo instintivamente auténtico.

C. J. Cela rechaza el camuflaje literario con sus conflictos, desenlaces y demás artilugios; se nos presenta enteco, terso y tenso, vivificante, desde su apostura premortuoria, en las páginas de *Oficio de Tinieblas 5*, en «soledad de hombría». Así podemos comprender el dilema que, justificando su posición, nos ofrece este autor: en términos de supervivencia literaria auténtica «o el hombre mata a la obra o la obra mata al hombre».

La renuncia a la maestría viene a ser otra solución de «vivificadora antiliteratura», por lo que supone de desfase del estilo celiano más celebrado y conocido. «Les ofrezco a ustedes el acta de defunción de mi maestría, de la que abdico» —declara el autor en sus «Palabras a una tertulia» *(P. S. A.*, diciembre 1973, p. 205). Abdica, pues, Camilo José Cela en su *Oficio de Tinieblas 5* a la maestría de *La colmena, La Catira, Los viejos amigos*, y a la jugosa maestría de los libros de viaje: *Del Miño al Bidasoa, Viaje a la Alcarria, Primer viaje andaluz*... A repelón de este elaborado estilo celiano, el autor de más de cien libros va a escribir uno más, abdicando de esa sabia y poética musicalidad, abdicando de esa asendereada verba, rehusando la anécdota vitanda tan eficaz para la identificación de sus personajes. Tampoco va a incluir el tópico incidental, el humor chusco y humanante. No va a ilustrar sus ires y venires con datos geográficos o descripciones paisajistas, ni va a manipular conflicto dramático alguno entre hombre y mujer, niña y mamá, hijo y padre, sociedad e individuo. *Oficio de Tinieblas 5* no vendrá poblado de seres reconocibles —viajeros, niñeras, vagabundos, señoritas, viudas de buen ver, chupatintas, sacamuelas y tertuliantes—. *Oficio de Tinieblas 5* será el reverso exacto de esa actividad bullente: en él aparecerán y desaparecerán homúnculos apenas merecedores de patronímico y femículas delineadas en mujer-sexo, inocentemente perversas y totalmente libidinosas. La abdicación de la maestría que desde el punto de vista de la técnica determina la factura de *Oficio de Tinieblas 5* contiene,

claro está, un dato significante que podríase definir como entrega total a la libertad expresiva por medio de la palabra. Surge así un sorprendente conjunto de estupendos y afortunados malabarismos concatenantes de inesperado efecto, que parece responder a una subyacente actitud de negación autoafirmante de señor feudal, con derecho de pernada y poder de vida y muerte sobre los súbditos de su fundo.

En su abdicación a la maestría viene incluido *el silencio:* «No llames jamás a nadie por su nombre» (p. 23). Pero recordemos que *nombrar* ha sido uno de los más estupendos y gozosos ejercicios de la pluma celiana: «Mi amigo don Angel Custodio R. López Papio, castrador jubilado, riñó con su hermanastro, el reverendo don Patrobas R. Cebollada... *El mundo en torno... (P. S. A.,* julio 1974, p. 6); «Don Bartolomé Fernández Urquidi, el viudo de la famosa canzonetista Transfiguración Palomino y de Blas, alias Paquita Esmeralda...» *(La familia del héroe,* Madrid, 1965, p. 19). Sin este ejercicio vitalizante de patronímicos y gentilicios se podría temer que el nuevo estilo celiano se iba a quedar sin su especial encanto verbante. Pero asistimos a otro trueque: el de esa saludable resonancia nombrante por un manejo asordinado del mismo ejercicio nombrante: designaciones como «el inhumano juez que duerme sobre tres mujeres gordas desnudas y muertas», «el barón de la conjuntivitis y el lunar color naranja», «el joven profesor Cornelius von Hagendorff», van a predominar y vendrán a sustituir a las del estilo de Quintín Jumilla, Ciriaco Godoupa Gil (Culopollo), don Leoncio Maestre, etc. La nueva nomenclatura celiana identificará a esa legión de homúnculos y femínculas, que existirán, sin vivir, únicamente como héroes de mónada numerada en *Oficio de Tinieblas 5.* Tales héroes no parecen, en verdad, necesitar de nombres vitandos y así se introducen minusculadas sus designaciones, en una intencionada elementalización de la tradicional presencia del protagonista.

El anecdotario que solía afirmar la presencia del personaje celiano por referencia a sus pasadas o habituales experiencias suele omitirse en *Oficio de Tinieblas 5.* Puéblase así el ruedo no-ibérico de esta obra con entidades desvitalizadas, meramente funcionales, cuyas actuaciones tienen lugar dentro de este círculo mental y mortal, como oficiantes de un ritual de la degradante condición humana. María Muñón no es nadie. Ivon Hormisdas no es nadie. Ulpiano el Lapidario no es nadie... «tuprimo» quizás sea alguien. Estas designaciones proceden, sin embargo, de una potente creatividad. El hombre no merece apenas nombre. El acto creador del hombre es lo que le da verdadera trascendencia. *Oficio de Tinieblas 5* es una de esas raras obras que se justifican en sí mismas. Desde este punto de vista no será nece-

sario buscar pensamientos, ideologías, conceptos; esta obra puede apreciarse como celebratorio de la creatividad en reto seguro y formidable ante la aniquilación.

La síntesis agobiante y premortuoria que viene a ser «el oficio de tinieblas que no es el infierno y sus demonios aunque sí pueda parecer su pasión y su máscara su antifaz de color cuaresma amarillo morado con ribetes de verde lechuga en el que se guarecen los hombres para llorar a solas la pálida lágrima de la vergüenza» (p. 126), sobrenada en una factualidad cultural de definidas características. El momento de la «vivificadora antiliteratura» que *Oficio de Tinieblas 5* ilustra llega en una época de profundas crisis ético-morales y religiosas, en una época hirviente con la instantánea comunicación de masas y con fascinantes descubrimientos científicos, en una época, en fin, en que la pluralidad filosófica que influye sobre la conducta del hombre parece ser la más inconstante de las constantes. En cierto modo, esta apocalíptica situación incluye promesas de nueva vida, pero también nuevas formas de muerte. El autor de *Oficio de Tinieblas 5* no ha vivido jamás de espaldas a la circunstancia cultural de su tiempo, y esta alucinante obra, manifiesto de vivificadora antiliteratura española, moralizante como lo fueron los *Sueños* de Quevedo, también pudiera considerarse como un poderoso amago de reafirmación de vitalidad liberante y creadora, frente al momento del más radical de los cambios: la muerte.

TOMAS OGUIZA

666 Pracht
ST. ASHLAND, Oregon 97520 (USA)

MUERTE: CRIMEN Y DISCRIMEN

A propósito de Camilo José Cela —todo escritor remite, querámoslo o no, al estadio de la preescritura, el ámbito de la productividad y sus bemoles— habría que repensar la labor crítica, el culto de la distancia analítica en sí misma y, por consiguiente, la frustrada experiencia de una expectativa creadora. El círculo cerrado de la visión crítica, en tanto y en cuanto —por convicción personal surgida del peso de la tradición ensayística literaria— ella completa (o pretende) el camino de la lectura, legaliza e institucionaliza el oficio de leer.

En los años veinte, el escritor-filósofo-humorista Macedonio Fernández, argentino, escribía su *Museo de la Novela de la Eterna*. Preocupado por llevar hasta las últimas consecuencias la práctica de la obra literaria como obra abierta, se propuso construir una novela que nunca comenzara; para ello, yuxtapuso un prólogo detrás de otro, y otro, y otro, en una sucesión anticipadora y a la vez retardante del comienzo de la novela imaginaria. La multiplicación de los prólogos *ad infinitum*, o de los «delantales» (1), actuaba como determinante para conjugar a la vez el hecho crítico (entendido como toma de distancia) y el hecho literario propiamente dicho (entendido como identificación con lo narrado o como transferencia entre actitud lectora y actitud narradora).

Por otra parte, se produce una convocatoria al *juego* en el terreno de la ficción sin *aparentes* asideros en la «realidad», un *engagement* abierto al goce de las palabras, sus combinaciones, los personajes, también ellos el resultado de un acto verbal, el llamado en suma a construir un universo con los recursos del lenguaje literario. Por ejemplo, la risa de Cela —y el humor es recurso distanciador y afectivo al mismo tiempo— abarca a los personajes, pero fundamentalmente a la manera en que ellos dicen o son dichos. Esta preeminencia del enfoque metalingüístico encuentra su confirmación en la ironía sobre el fondo cursi de las necrológicas, del lenguaje amoroso, del

(1) «Breve, amistoso, delantal» se llama el prólogo que Cela escribe para el *Libro de la diabetes*, de Josep María Cañadel i Vidal, Barcelona, Rocas, 1973.

lenguaje trágico y solemne; en los nombres propios, de personas o de lugares; inclusive en la deliberada ambigüedad resultante de la elección de un narrador que a veces es omnisciente y otras participa de tal manera que, en esos casos, los textos narrativos son un ejemplo más de cursilería.

La visión de la multitud de personajes, captados en la gracia de sus nombres, en diálogos que se interrumpen y suceden, en una especie de saltos de una figura a otra, de una situación a otra, promueve el encuentro, muchas veces, con puras exteriorizaciones, con *figuras* de las que se sabe cómo gesticulan o hablan, pero no siempre qué les pasa adentro. No son conductas a las que se pueda seguir en un proceso psicológico. En este sentido, el humor desgarra. Por estos motivos, no resulta fundada la crítica de Torrente Ballester cuando cuestiona en los textos de Camilo José Cela la falta de profundización en el análisis de los personajes (2).

En la hilvanación de este sistema, que tiende a instaurar un modo de lectura que niega por el humor (o afirma la vaciedad de un código), el tópico que más impresiona es el de la *muerte* y las circunstancias variadas que a ella se refieren. Dado que, como decíamos, la crítica debe abrir más que cerrar, e imitando a Macedonio Fernández, abordaremos algunos de los ítems vinculados con la muerte a través de prólogos **(3).**

PROLOGO PRIMERO: LA MUERTE SE BURLA

En el cuento *Purita Ortiz,* uno de los «Cuentos entre tiernos y tristes», se le envía a don Julio, director de un periódico, la siguiente nota necrológica:

> Ayer tarde falleció, rodeada del cariño de los suyos y reconfortada con los auxilios espirituales, nuestra particular amiga la señorita Purita Ortiz, joven en la que se unían, a una belleza singular, una bondad y una inteligencia sin par. Frisaba la finada los treinta y siete años, cuando un mal traidor, que le minaba el organismo desde fecha aún no lejana, vino a arrancárnosla de nuestra compañía. Sus dotes excepcionales la habían hecho amable de todos los que la conocíamos y admirábamos, y su nombre llegó a vibrar, aureolado de un nimbo de gloria, en todos los oídos de la región. ¡Que Dios la haya acogido en su santo seno! (4).

---

(2) Torrente Ballester, G.: *Panorama de la literatura española contemporánea. Primera parte: Estudio histórico y crítico,* 2.ª ed., Guadarrama, Madrid, 1961, pp. 419-422.

(3) «... el prólogo nunca es clase de lo esencial (la directa impresión de las páginas sobre la mente o el espíritu del lector), sino de lo accesorio (la construcción, el lenguaje) o de lo circunstancial», define Cela en las «Notas para un prólogo» a *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones,* Lauro/José Janés, Barcelona, 1947, p. 11.

(4) Idem ant., p. 147.

Podrán citarse antecedentes de este tratamiento desenfadado de la muerte: el mismo Quevedo, las figuras esperpénticas de Valle-Inclán y las profanaciones de cadáveres —como en *Las galas del difunto*—, las ceremonias procesionales como la Semana Santa y el Carnaval en las aguafuertes y los textos de José Gutiérrez Solana. Pero a la exaltación de la tragedia de individuos y grupos sociales, por encima del rasgo cómico, se agrega en Camilo José Cela un nuevo matiz: ese sí es no es afirmativo de la voluntad vital. Así, por ejemplo, en el «Delantal» del *Libro de la diabetes*, Cela dice categóricamente que esa obra «es buen pasto para no suicidas». Además, y reconociendo la inexorabilidad de la muerte, propone «encaminarnos hacia la (...) fatal solución postrera ahorrándonos lacras y sufrimientos, ahogos, calenturas y demás turbias suertes de alifafes, dengues y soponcios» (5).

El enfoque humorístico permite revelar las situaciones y matices que circulan entre vida y muerte o, más precisamente, obtener una ruptura de la progresión salud-enfermedad-muerte. De tal manera, así como por un lado Cela decide «pensar del mundo con mayor cariño», por otro están siempre presentes la enfermedad, los accidentes, las muertes sorpresivas, los asesinatos. El dinamismo que deviene de esta «impureza» de los fenómenos genera un ritmo burlesco en el tratamiento de la muerte. Ese ritmo es el fondo articulador de las escenas y los personajes, concebidos como un *espectáculo*, cuyo registro literario es espejo que «debe tener ciertas aguas que deformen».

> Con este libro mío no he querido otra cosa sino *reseñar*, día a día, lo que fue pasando ante mis ojos. Ocasiones quiso darme la Providencia en que sentí a mi corazón hundirse en la piedad. Momentos se me hicieron pasar en los que *gocé contemplando una mujer partida por un tranvía.*
>
> Esto es.

explica C. J. Cela en sus «Notas para un prólogo» a *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones* (6).

El carácter accidental, azaroso, sorpresivo de la muerte, la manera en que sus signos —heridas, golpes dados o recibidos, defectos físicos— captados en conjunto como formas de la *mortificación*, la conversión de algunos de ellos en bromas verbales, apunta a neutralizar su efecto, a atenuar el temor. No existe una relación antagónica entre la piedad y el goce si entendemos lo cómico como la concien-

(5) Cit., p. XI.
(6) Cit., pp. 11 y 13. La cursiva es nuestra.

cia de la privación. El caso del matrimonio entre don Práxedes Minglanilla Gómez y la «distinguida joven» Resignacioncita de Guarro y del Real es un buen ejemplo: el hecho sexual nunca se consuma y ella muere virgen porque el día de la boda está en «el mes» y al día siguiente «le dieron las viruelas» (7).

En las diferentes obras de Cela se va plasmando una concepción de la muerte que, lejos de ser unitaria a la manera de un bloque, transmite aspectos independientes y a la vez complementarios. Además, estos aspectos coexisten, de *Pascual Duarte* a los *Apuntes carpetovetónicos.*

Esa diversidad de aproximaciones al fenómeno de la muerte impide una caracterización esquemática o, al menos, apresurada del problema en los textos de C. J. Cela. En *La colmena,* por ejemplo, la enumeración sinonímica ofrece uno de los lados del análisis: «la ciudad, *ese sepulcro*, esa cucaña, esa colmena» (8). Esta definición, que es ampliación semántica del propio título de la novela, responde a los momentos que describen o muestran —como en un espejo deformante en el que personajes y palabras se contaminan— el tiempo de las «conversaciones» o las «horas muertas». Esta muerte por la palabra (insistamos en el concepto de mortificación) no se realiza literariamente revelando sólo la vaciedad de los diálogos, sino también en la descripción caricaturesca y burlona de los personajes. Y más aún: la acumulación de nombres, epítetos y apodos convierte al individuo de quien se habla en una especie de sombra o imagen de la que sólo quedan ecos o referencias. Un ejemplo esclarecedor es el de

> Don Ulpiano Boniquet Espín, alias Superio Mondejo, facultativo de minas, hermano político de la famosa ex rejoneadora Mamerta Minguela, también llamada Dulce María la Centauresa, y cronista de la fiesta brava o fiesta nacional por antonomasia —bajo el sobrenombre de Salerito Remellao II— en el diario *El Siglo Futuro,* se sabía el Espasa casi de memoria. Don Ulpiano Boniquet Espín, o séase el Superio Mondejo y, en el mundillo taurino, Salerito Remellao II, amaba en silencio a la doña Vicenta Gerosa (es un solo nombre) Calatayud, viuda de Chopera, y el día de su santo, que solía repartir algo de mortadela y vino dulce entre sus amistades, acostumbraba a recitar diversos trozos del Espasa.

Aparte de la acumulación de nombres, sobrenombres y alias, y de la mención de familiares que son también puro nombre, el personaje

---

(7) «El molino de viento», en *El molino de viento y otras nóvelas cortas,* Noguer, Barcelona, 4.ª ed., 1977, p. 20.

(8) *La colmena,* 30.ª ed., Noguer, Barcelona, 1977, p. 276. La cursiva es nuestra.

recita el Espasa (!) y lo hace especialmente *el día de su santo* (9). Los nombres y su presencia cuantitativa afectan, además, a las consideraciones sobre el valor del recuerdo. Así a don Ulpiano, «en el colegio, cuando era pequeño, le decían Escorpión Garapacho». Persiste entonces el problema de la muerte, ligado aquí a la *negación de la memoria.* El recuerdo, detenido en datos cuantitativos, exteriores, enciclopédicos (y valga el término hablando de don Ulpiano), anula la otra memoria, la que sirve de reconstrucción e impulso de la propia vida. Cuando en el prólogo a *La cucaña,* Cela propone universalizar la práctica de los libros de memorias, para que no sean patrimonio exclusivo de los escritores y los políticos, termina afirmando: «la gente, sin embargo, teme a las memorias como teme al testamento o a la confesión» (10). Memorarse, pues, significa reconocerse y asumir la propia muerte. Es probable que esto explique el hecho de que Cela considere a la muerte como el único momento en que «hay que dar la cara, porque ahí sí que no valen disimulos» (11). La función reconstructiva que tienen las memorias para Pascual Duarte, esa lucha entre el desorden del recuerdo y el orden que le impone la necesidad de comunicar, reafirma la importancia de este tema y sus lazos con la muerte.

A la interiorización de la propia muerte, el acto mnemónico por excelencia, la asunción de la identidad oculta bajo un fárrago de nombres, disimulos, se opone el vivir *fuera de sí,* en el sentido estricto de la enajenación. En consecuencia, la noción de espectáculo que funda muchos de los textos de Camilo José Cela apunta a ver y hacer ver la sinrazón de muchas acciones humanas o así dichas. La *diversión,* cuyo ejemplo más obvio serían los doscientos noventa y seis personajes que recuenta José Manuel Caballero Bonald en *La colmena,* abarca, por lo tanto, sus dos sentidos: la relación con la diversidad y multiplicidad del mundo (12) y el entretenimiento mismo, la visión humorística y deformadora de los personajes, las hipérboles, la desmesura como medida básica de lo risible. Espejo y espectáculo tienen la misma raíz, *speculum* y, aunque se diga a veces que la

---

(9) «Manneken-Pis gasta camisola a cuadros», de «Nuevas escenas matritenses», en *Timoteo el incomprendido y otros papeles ibéricos,* Magisterio Español, Madrid, 1970, pp. 326-327.

(10) *La cucaña. Memorias de Camilo José Cela,* «Prólogo», Destino, Madrid, 1959, p. 14.

(11) «Dos mocitas a contraluz», de *Nuevas escenas matritenses,* cit., p. 370.

(12) El mundo abigarrado de *La colmena,* los personajes mil que circulan en los apuntes carpetovetónicos, las fotografías que muestra y comenta Sansón García en *Doce fotografías al minuto (El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos,* Destinolibro, Barcelona, 1976, pp. 209 y ss.), revelan que el humor crítico se ejerce sobre un conjunto de personajes y sus relaciones y no sobre uno diferenciado como héroe o protagonista absoluto. Por otra parte, este recurso favorece una visión disgregada. Con las «privaciones» y cualidades de cada uno se disgrega el mundo humano, pero también se confluye en una mirada integradora, total.

moraleja es la parte deleznable de los cuentos, la intención estética es, ni más ni menos, producir un reconocimiento en las imágenes deformes e hiperbólicas de actos y personajes. ¿Sería así la obra una suerte de memoria colectiva? Los espacios, como el café de *La colmena,* son microcosmos y, a la vez, ampliación macrocósmica del individuo: «El café, antes de media hora, quedará vacío. Igual que un hombre al que se le hubiera borrado de repente la memoria» (13).

La muerte es hecho imprevisible y, como en las aguafuertes y textos de Gutiérrez Solana (14), las figuras animales y deshumanizadas de Goya se infiltra en las reuniones de la gente, en los momentos menos esperados. En muchos casos, no es más que la confirmación de una vida enajenada y aparece *—burlescamente—* para colocar el anatema sobre algún habitante de Babia o algún otro que vivió su afán de ascenso en palabras o simulaciones.

> A lo mejor, cuando están en lo de tocino, tocino, que es tan de prisa, una niña se queda muerta de repente y, como pesa poco, ni se cae al suelo, sino que se queda flotando en el aire hasta que viene el médico forense y le pincha en la barriga con un destornillador. *Esto de la vida y la muerte* (y esto otro de las flotaciones y los derribos) *es siempre confuso y más bien difícil de explicar* (15).

Y, en función aclaratoria del texto anterior, la muerte como una forma más de la vida cotidiana:

> El Antoñejo no murió de puñalada maleva, ni de artero botellazo de compadrito, ni de maldición de taita de arrabal. Bueno, la verdad es que el Antoñejo ni se murió siquiera; *anda por ahí muriéndose, de un lado para otro* (16).

Tanto uno (la niña que flota en el aire) como otro (la muerte-vagabundaje sin rumbo), ambos fragmentos muestran a la muerte como un fenómeno impreciso, indefinible o, al menos, resultado de un hecho durativo, que impregna las acciones de los hombres, como esos que, en el *Viaje a la Alcarria,* guían los tranvías «callados como muertos».

---

(13) *La colmena,* cit., p. 70.

(14) Cf. el discurso de Cela, *La obra literaria del pintor Solana,* 2.ª ed., Alfaguara, Madrid, 1967.

(15) «Evangelina, Ernestina, Eloísa», de *Nuevas escenas matritenses,* cit., pp. 287-288. La cursiva es nuestra.

(16) *Las horas adversas, Ibídem,* p. 285. La cursiva es nuestra.

No siempre hay tal imprecisión. Ya Quevedo se ocupó alguna vez de enumerar los distintos tipos de muerte: muerte de frío, muerte de amor, muerte de hambre, muerte de miedo, muerte de risa y tantas otras. En Camilo José Cela no hay lo que se dice una clasificación de las muertes, pero sí una multitud de casos que, en nuestro afán «ordenancista», intentaremos separar por grupos para darle algunos nombres a la muerte-

Si bien muchísimos de los textos con alusiones o referencias a la muerte abundan en la apreciación humorística, solamente una vez la muerte aparece calificada de «chistosa»:

> Eloísa, cuando se rape las coletas, a lo mejor se muere; su madre también murió joven: comió unos berberechos que sabían a vómito de niño pequeño revuelto con vinagre y a las pocas horas cascó como un lagarto, esto es, pegando brincos y abriendo mucho los ojos. Hay gentes que se mueren de una manera chistosa; los vecinos suelen comentarlo con mucho entusiasmo y regodeo (17).

De este fragmento, aparte del tipo de la muerte chistosa, se desprende otro: el de la muerte que llega junto con los alimentos, por desprevención o abuso. Pensando en la clasificación que hace Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina*, a partir de ciertas metáforas medievales a esta muerte la llamaremos *muerte culinaria.* El «Delantal» que precede al *Libro de la diabetes* constituye, de por sí, una excelente advertencia acerca de los peligros de esta muerte. Como el extremo —la antítesis— de este tipo, conviene citar el caso de los «muertos flacos» como Roque Paz, que, «a lo mejor, cuando le llegue la hora de fundirse con la tierra, se amojama como una momia y no se pudre». La muerte culinaria, en sentido amplio, abarca los casos de falta de desarrollo o crecimiento, en cuyo sentido se trataría de muerte culinaria por defecto (la otra es por exceso), si se entiende la vía alimenticia como aquella que traslada todo lo que puede darse y recibirse, verbigracia una relación amorosa oportuna (18). Por ejemplo, la prima Emilita, que, cuando se muera, «la meterán en una caja blanca, porque aún no tiene tetas ni lleva tacón» (19).

Mario, el hermano lelo de Pascual Duarte, es atacado por un guarro que le come las dos orejas; «todas las vecinas, por llevarle con-

(17) *Evangelina, Ernestina, Eloisa,* cit., p. 289.

(18) Las mujeres «secas» por hambre, esterilidad o soltería irreversible son personajes frecuentes en las obras de Cela.

(19) *La colmena,* cit., p. 61.

suelo, le llevaban, las más, un tejeringo los domingos; otras, unas almendras; otras, unas aceitunas en aceite o un poco de chorizo». Poco después, y ya cumplida la preparación alimenticia, muere ahogado en una tinaja de aceite (20). Pascual, muerte culinaria por defecto, morirá flaco por los días de ayuno a que se ha sometido para purgar sus crímenes (21).

El código alimenticio aplicado a la muerte reaparece en el caso de doña Obdulia Columera Petrolinos, que muere por su afición al anís: «se conoce que se le fue la mano por descuido». A su esposo, don Timoteo, y en este ejemplo lo culinario adquiere un valor metafórico más preciso, se le habían puesto «los sesos como tapioca».

Las imágenes culinarias sirven también como connotaciones de impulsos antropofágicos o, sin ir más lejos, como representación de la voluntad criminal que a todos nos cabe. Así, hay matrimonios como el de don Gil y doña Apolonia que desearían «hacer croquetas con las criaturas» o se complacen en extrañas combinaciones alimenticias, como añadir «un muslín del Paquito a la bechamel», y, si viene al caso, comerse el «lomo del Juanito» (22). Estas situaciones tienen ecos de Jonathan Swift, el mismo De Quincey o, más cerca todavía, del texto de Gutiérrez Solana *El entierro del panadero,* donde los personajes, mientras comen pájaros fritos, sienten que «es un crimen; a mí me parecía estar comiendo a mi padre o a mi abuela» (23). Esta reconversión del cuerpo humano y su utilidad nutricia tiene expresa ubicación histórica en *El último bastonero,* oficio que, aclara Cela, desapareció con la guerra civil. En un texto que reúne una cáustica crítica a la guerra y sus derivados industriales, Cela cuenta que «con los bastoneros se conoce que hicieron mortadela o salchichón de segunda, eso va conforme a los gustos del fabricante o las exigencias del cliente» (24).

Vale la pena mencionar el caso de los *nombres alimenticios*, como el de Desiderio Ortigosa Turrillo, alias Hollejo (algunos le decían vinagre), y Cirilín Jarosa Ramírez, alias Hojaldre, ambos de *La bondad de las cosas y las personas*. El primero es un dechado de enfermedades: «ojisaltón (bocio), pechihundido (tisis) y cojitranco (polio)», a lo que se debe agregar que anda mal del estómago. Según el testi-

---

(20) *La familia de Pascual Duarte,* Destinolibro, 6.ª ed., Barcelona, 1977, pp. 49 y 52.

(21) Porque en la cárcel, no cabe duda, le daban de comer, según atestigua la carta de Cesáreo Martín, al final de la novela.

(22) Los ejemplos son del cuento titulado, significativamente, «La España del mañana», de *Nuevas escenas matritenses,* cit., p. 308.

(23) Gutiérrez Solana, José: «Madrid. Escenas y costumbres. Segunda serie», en *Obra literaria,* Taurus, Madrid, 1951, p. 207. Incluye prólogos de Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna y el discurso de Camilo José Cela, citado en nota 14.

(24) De *Nuevas escenas matritenses,* cit., p. 274.

monio de su novia Adelita, «si pudiera alimentarse como Dios manda, se le quitaba todo lo demás». Me interesa destacar el doble juego entre su condición de *alimento* (cosa) generada por el modo como es nombrado, y el hecho de que debería *alimentarse* si pudiera. Por otra parte, en una escala hiperbólica que acentúa su ser deshumanizado, se completa la idea de que ni siquiera es un alimento útil, ya que tiene «el material medio podrido». Pérdida de capacidad nutritiva (y de ser nutrido), que se reafirma en el otro personaje cuya figuración plástica sería estrictamente la de las «hojas delgadas superpuestas unas a otras» del hojaldre. Humanamente no le está permitido dar (mientras no muera Desiderio) y, en consecuencia, «lo que le dan (...) no es mucho». La incapacidad o imposibilidad nutricia es otro de los síntomas de la muerte.

> ... esto de la zoología está lleno de sorpresas, lo que se dice llenito de sorpresas.
> *(Gimoteo para el día de Navidad.)*

En directa relación con la muerte culinaria se sitúan las analogías entre el mundo animal y el mundo humano. Muchos de los animales integrantes del bestiario —la fauna carpetovetónica— de la obra de Cela reciben, proyectadas, las mismas características deformadoras de los seres humanos o, en los ejemplos más directos, son epítetos que configuran y amplían el retrato de los personajes. El retrato, situado en esta encrucijada de lo animal y lo humano, se ubica como parte de la constelación mayor del juego de espejos, con sus datos ejemplarizadores y sus imágenes desmesuradas. El problema de la muerte será caracterizado esta vez, dado que predominan las relaciones, y no encuentro un calificativo suficientemente abarcador como *muerte* y *bestiario.*

1) *La figura de los animales*

En el *Viaje a la Alcarria,* el viajero se detiene en la observación de «gatos grises, malditos, sarnosos; de gatos que, sin un sitio al lado de ningún hogar encendido, deambulan en silencio, como aburridos presos sin esperanza o enfermos incurables, dejados de la mano de Dios». Esta imagen es fácilmente asociable al Antoñejo y al tópico de la muerte como vagabundaje sin rumbo. En la misma obra se destacan las ovejas, «con un gesto en la mirada entre ruin y estúpido»,

y las vacas, «que esperan estoicamente», conducidas hacia el matadero (25).

En *El molino de viento* hay una detenida descripción de los perros, en la que se pone de relieve la soledad, el vagabundeo, la tristeza («los aulladores y amargos perros de la carretera»), la enfermedad («perros con la color manchada de costras de sarna»). En la misma obra está también el chucho que acompaña el cortejo fúnebre, acentuando la tristeza y el vacío de la falta de asistentes, y en *La colmena,* ese que muere atropellado por un taxi y tiene «los ojos suplicantes y la lengua fuera» (26). La recurrencia al espectáculo, la gente que observa cómo los basureros recogen al perro y lo tiran en el carro de la basura, se deriva en el fondo ejemplarizador que apunta, ya, a las relaciones entre animales, hombres y su degradación final en objetos de desperdicio. Paralela esta imagen a la del feto conservado en alcanfor, al que se piensa arrojar a algún gato, a ver si revienta. O el feto Nicéforo, de *El molino de viento,* al que hay que tirar porque ya tiene mal olor.

En una primera aproximación se puede afirmar que las especies animales más abundantes son las aves, los insectos y los peces. Sus niveles de significación dentro de la obra abarcan: animales como integrantes de la naturaleza y el paisaje; como términos de refranes («no se puede pescar truchas a bragas enjutas», «en boca cerrada no entran moscas», «el pez grande se come al chico», etc.); como medios de confrontación humorística entre naturaleza y mecánica (el caso del practicante que murió debajo de un camión cargado de besugos: ¿quién lo aplastó: el camión o los besugos?); como acotación macabra: se sabe que las moscas rondan los cadáveres y hay que rociarlas con flit.

2) *La figuración analógica*

Dada la profusión de retratos físicos, es más frecuente la presencia de animales como términos de comparación con los hombres. El refrán «el pez grande se come al chico» es importante en el plano de la figuración analógica y, además, porque refuerza lo dicho a propósito de la muerte culinaria y su consecuencia inmediata como manifestadora de la violencia y la crueldad de las relaciones humanas, la cuestión del par dialéctico verdugo-víctima, de la que ya hablare-

(25) *Viaje a la Alcarria,* Destino, col. «Ancora y Delfín», 16.ª ed., Barcelona, 1976, páginas 26, 29 y 32.

(26) Cit., p. 234

mos. «Lo que no suele saberse es que el pez chico, además de dejarse comer, sonríe para tratar de hacerse simpático y ahorrarse demoras y sufrimientos en la agonía. Hay moribundos muy cobistas y deleznables, ¡mala suerte!» (27).

Don Mamed es un personaje del *Café de artistas* a quien se compara físicamente con un «pájaro frito» al que dan ganas de «comérselo con cabeza y todo», y el epíteto con el que se lo identifica es el «pardillo penicilinorresistente». Los rasgos animales, la presencia de la enfermedad a la que remite el epíteto, son pasos en una progresión que culmina con la muerte. La morosa agonía de don Mamed se explica por su afición a contar chistes costumbristas que nadie escucha o no causan ninguna gracia. Cuando, en uno de sus intentos, lo hacen callar, su imagen física se transfigura y es tan triste, que *ya no dan ganas de comérselo.* Surge nuevamente la ironía basada en el código alimenticio, y ella se prolonga hasta la descripción del cuerpo muerto, comido por los gusanos, que, «después de haber secado bien a conciencia la sosa babita de don Mamed, habían de meterle el diente a la corbata nueva, verde y colorada, a franjas, igual que una bandera» (28).

OTROS EJEMPLOS

— En *Timoteo el incomprendido,* niños como saltamontes o ranas, niños «con cara de pájaro» o «con mirada de burro»; niñas como «aves zancudas», «de color de sardina», «con nariz de loro». Cabe una aclaración con respecto a los niños: se da simultáneamente una visión positiva y negativa. En *Siete genios al raso,* saltamontes, niños y lobeznos aparecen como «especies animales no gregarias» habitantes de un espacio abierto y venturoso (el campo), frente al gorrión, el perro, la chinche, que soportan el «cemento» y «son las especies *comensales* del hombre». Hay nostalgia y lamentación por la *muerte* de la niñez, que «pierde la batalla» y entra en los moldes fijados por la costumbre. Vigencia del código alimenticio y sus entrecruzamientos con el código del poder.

— En *El molino de viento,* Rogelio Sacristán recibe el apodo de «Avutarda» o «Huevo triste» y, además, se ríe «como un conejo».

— En *Café de artistas* hay un joven de provincias que de tan bizco tiene los ojos «como los cuernos de los caracoles» y recuerda a las señoras que «hieden a vaca»; Cirilo agradece al editor «con ojitos de oveja»; Justinianín es un nene con «cara de topo». Insistiendo en la analogía con las reses del

(27) *Dos mocitas a contraluz,* cit., p. 373.

(28) En *El molino de viento y otras novelas cortas,* cit., p. 160.

matadero, o de las casquerías, el joven de provincias desearía leer en el corazón de Rosaurita (la señora gorda) «como se puede leer el colgado bofe de las vacas». De manera semejante, el padre que en su *Discurso al hijo en estado de merecer* (29) le aconseja exaltando el ejemplo de la abuelita, que se ganaba la vida con sus «carnes», exc'ama: «¡Aquél era ganado de mucha casta, hijo mío...!». Graciosa es, en este texto, la recurrencia a las imágenes culinarias: «Los antropófagos del Imperio Romano le comían todo lo comible, incluido el coño, a las romanas caprichosas de costumbres licenciosas, pero en nuestros tiempos (...) lo que te ofrecen es (...) la aceituna con relleno de anchoa del vermú.»

— En *La colmena* hay un niño cantador de flamenco que «no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral». Rescato, además, por la frecuencia de esta figura analógica, la de la Filo, con «los ojos llenos de lágrimas, la expresión vagamente triste, casi perdida, como la de esas terneras que aún alientan —la humeante sangre sobre las losas del suelo— mientras lamen, con la torpe lengua de los últimos instantes, la roña de la blusa del matarife que las hiere, indiferente como un juez».

— En «Los pediluvios de don Delfín Naranjo Palomares, Robespierre» *(Nuevas escenas matritenses)*, la Chon es «una ranita cachonda» y la Chelo «una lombriz pálida y desnutrida»; Alvarito es una «gamba tísica»; los nombres del personaje mencionado en el título conllevan alusiones a su animalidad («Delfín» y «Palomares») y a lo alimenticio («Naranjo»). En «La industrialización del país» (ídem ant.) se comenta que Hilaria Marugán Cascajares «olía a chotuno», como Isabel la Católica, «pero tirandillo a rancio».

Los ejemplos podrían multiplicarse. En todos ellos, la fealdad como recurso estético y la utilización de lo grotesco —esa vertiente que, según Kayser, a diferencia del «grotesco fantástico», parte de la sátira, la caricatura y la visión cínica de la realidad (30)— se dirigen a una representación crítica y moralizante partiendo, valga la aparente paradoja, de rasgos crueles, del desenfado de los diálogos y las descripciones. Olores, gestos, miradas perdidas —de animal—, los cuerpos que adquieren una movilidad de muñecos agrandándose ficticiamente o reduciéndose al punto del ovillo, personajes en los que la simetría se une al rasgo feo (tres hermanas que tienen uno, dos y tres lunares peludos, respectivamente), definen un mundo de privación. Creo haber leído más de una vez que algún personaje de Cela

(29) De la sección «Cachondeos, escarceos y otros meneos», en *Interviú* núm. 84, 22-28 de diciembre de 1977, p. 13.

(30) Kayser, Wolfang: *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, trad. de Ilse M. de Brugger, Nova, Buenos Aires, 1964, p. 210.

murió de «privaciones» (31). Seguramente la impresión de mutilados, o de híbridos entre hombre y animal, y el desfile de seres tullidos, cojos, defectuosos, o con el ojo vaciado en el que se puede mojar el pan, sordos, imbéciles, constituyen una afirmación de la muerte, anuladora de la totalidad y de la armonía. Esa desarmonía no es ningún objeto metafísico; por el contrario, es el resultado de la observación y crítica de un mundo que desarticula, discrimina, mata. En función de esta conciencia, se estructuran pautas para definir el trabajo del escritor. «El escritor es *bestia* de aguantes insospechados, *animal* de resistencias sin fin...». La muerte y la animalidad representadas literariamente resultan de una fusión con el mundo, fusión/mortificación paradójicamente vivificante: «la palabra de la verdad no se escribe con oro, sino con sangre (o con mierda de moribundo, o con leche de mujer, o con lágrimas)». O con risa si cabe. Sí, cabe.

3) *Figuración analógica (enfermos y castigados)*

La alteración del equilibrio de la naturaleza (confusión de los reinos animal y humano, desmesura, deformidad, hipérbole) comprende también la figuración de los animales como victimarios y de los hombres como víctimas. Esta inversión del orden jerárquico se produce por contagio (enfermedad) o por violencia (castigo), aunque —valga la aclaración— en la más elemental animalización de lo humano esté ya implícita esa pérdida del equilibrio de la naturaleza. En *La España del mañana* se enumeran algunas enfermedades infantiles, como la meningitis, el sarampión, la tos ferina y el «paralís». Se aclara, en una intencionadamente ambigua comparación con los animales, lo que por la negativa no hace más que enfatizar la ruptura del deslinde hombre-animal, que «no suele atacarles (...) la glosopeda (enfermedad producida por los miasmas que cría el ganado vacuno) ni la mixomatosis (que es el mal propio de los conejos de monte), ni la peste aviar (que afecta, como su nombre indica, a las gallinas, gallos, pollos, etc.)». A quien se «le pegó la glosopeda» fue a Purita Infante, y fue una suerte porque «dejó de incordiar y de andar por en medio» («El pellejo a tiras», de *Nuevas escenas matritenses).*

Con respecto a los castigos, en *Historia de España,* al hacer la cuenta de los ciegos, y el origen de su ceguera, sabemos de un pintor

(31) De privaciones murió Soledad Mazcuerras Cebolleja, «durante el glorioso Movimiento Nacional, alias guerra». La analogía hombre-animal se cumple en ella porque «la desvirgaron de una perdigonada» (cruel asociación entre sexo y caza), mientras «estaba meando a las bardas del *matadero».* Se puede leer su vida y obra en *Interviú* núm. 85, 29 de diciembre-4 de enero de 1978, p. 13.

a quien «las avispas le comieron los ojos» y «a poco más lo matan»; de Moisés Valverde, a quien «lo cegó una mula de la coz que le pegó» (32). En la serie de los tontos figura Paquito Malpica, a quien lo pateó un toro; los tontos inflagaitas como Federico Palomeque babean igual que «las viciosas reses del matadero»; a Conradito se lo comieron los piojos. En *El molino de viento* aparece Ruperta Usagre, que era sorda porque «de moza se le metió un gorgojo por un oído; después, cuando la operaron, el médico redondeó la faena dejándola sorda del otro». Es clara la identificación entre gorgojo y médico unificados por el acto del castigo. En la «Ultima recapitulación» que precede a *La colmena* el tiempo es definido por Cela como un «gorgojo implacable».

Esta relación entre el hombre como víctima y el animal como victimario (aunque a veces los papeles se igualan y ya no se sabe quién es quién) nos sirve de punto de partida para analizar un tópico también enlazado con la muerte, cuyo eje es el castigo y todas las circunstancias que lo explicitan: crimen y asesinato, los golpes, la interacción entre criminales y verdugos, la identificación conceptual y fáctica entre ambos, la esfera, en suma, de la crueldad y sus ejecutores.

PROLOGO TERCERO: CRIMEN Y DISCRIMEN

Las acechanzas, la animalidad, la injusticia que fundamenta la separación entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos, y, menos metafísicamente, la evidencia de una sociedad donde hay vivos que no dejan vivir, y otros que mueren a pesar de estar vivos, o jueces con cara de asnos (bien los vio Goya) que condenan a «asesinos» con cara humana, conducen a la configuración de un universo donde el *verdugo* es un personaje prestigioso. Entiendo que el tema es fundamental porque señala el punto máximo de una progresión dentro de la narrativa de Cela y, más allá, en su misma trascendencia, si pensamos en la reelaboración fílmica *Pascual Duarte,* con guión de Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española,* «verdugo» es un derivado del latín *viridis*, que significa «verde». De los trece sentidos del término, separamos:

---

(32) *Historias de España. Los ciegos. Los tontos* (nueva edición muy corregida y aumentada), Ediciones de los Papeles de Son Armadans, col. «Juan de Garona», I, Palma de Mallorca, 1963, pp. 14 y 15.

1. Renuevo o vástago del árbol.
2. Azote hecho de cuero, mimbre u otra materia flexible.
4. Roncha larga o señal que levanta el golpe del azote.
5. Ministro de justicia que ejecuta las penas de muerte, y en lo antiguo ejecutaban otras corporales, como la de azotes, tormento, etc.
11. Persona muy cruel o que castiga demasiado y sin piedad.
12. *Fig.* Cualquier cosa que atormenta o molesta mucho.

Por otra parte, el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* de Julio Casares destaca, en la parte analógica, las siguientes palabras afines:

verdugo
ejecutor de justicia
oficial
sayón
carnífice
ganzúa
falso
vigolero
bochero
bederre
mochín
boche.

De todos ellos, *carnífice* es de uso antiguo; ganzúa, vigolero, bochero, bederre y boche pertenecen al lenguaje de germanía. «Vigolero» es estrictamente el «ayudante del verdugo en el tormento», y «bochero» es el «criado del verdugo». «Falso», no registrado por Casares en la parte alfabética con este sentido, es definido por el Diccionario de la Academia como el «verdugo que ajusticia a los reos»; es también término de germanía.

En «La querencia», una de las *Nuevas escenas matritenses,* aparece un personaje que sirve de apertura para la comprensión de nuestro tercer prólogo. Se trata de *doña Digna Tenebrón Verdugo, alias Brincanichos,* dueña de la empresa Las Animas, S. L., pompas fúnebres en general. Junto con el evidente blanco al que se apunta, el de la muerte convertida en objeto de comercialización y lucro, se agrega la crítica al hecho de transformar la muerte en pompa —valga el término hasta su último sentido—, en espectáculo «muy aleccionador y vistoso, muy babilónico y colorista», del que están pendientes todos los vecinos.

Fidel, o «Cucharón», el matarife de *El molino de viento,* es pretexto para, por un lado, descubrir la complacencia en la sangre y la muerte

como espectáculo. Cuando las señoritas le preguntan si «ha habido sangre», él hace la enumeración de sus víctimas: siete ovejas, una vaca, y culmina con los cochinos, que producen un placer mayor y «algunos rugen como cristianos». Por otro lado, más adelante se sabe que «*echó instancia para verdugo*» y se hace la nómina de los antecedentes: «partida de nacimiento, certificado de penales, cédula de identidad, certificado de adicto al Glorioso Movimiento Nacional, póliza de seis reales y tres fotografías tipo carnet» (33). Su mujer, la «Pioja», completa el círculo del sadismo: da de comer esponja frita a los gatos para que revienten, y buñuelos de clavos y alfileres a los perros para verlos retorcerse.

La galería de personajes se amplía cuando Cela menciona a verdugos reales, ubicables históricamente, como Gregorio Mayoral, verdugo de Burgos, nombrado en *La colmena*, y en el apunte carpetovetónico *Un verdugo*, de la serie *Análisis de sangre*. En ambos textos se alude a su habilidad en el uso del garrote y, sobre todo, en el segundo, donde se lo califica de «flor y nata de la barbaridad, espuma del garrote», «quintaesencia de los agarrotadores, crema del verdugaje», «el Franklin de los verdugos contemporáneos», «un revolucionario de la técnica de agarrotar» (34).

En el primer capítulo de *La colmena* se recuerda el crimen de la calle de Bordadores o el del expreso de Andalucía, y se hace referencia a la entrevista entre el padre del acusado, Navarrete, y el general Miguel Primo de Rivera, cuya respuesta es categórica: «Su hijo tiene que expiar sus culpas en el garrote.»

Esta preocupación por las historias de criminales y verdugos en España, así como por el crimen en sí mismo, tiene su punto de arranque en *La familia de Pascual Duarte*. Fuera de las menciones concretas ya señaladas, el *hecho criminal* parece inundar el resto de la producción de Cela. La crueldad como recurso estético tiene una función descriptiva, creadora de atmósfera y reveladora de que la línea vertical inherente a la relación entre víctimas y verdugos domina los vínculos entre los hombres, y entre ellos y la sociedad. Cabe aclarar que la línea que enlaza al verdugo con la víctima, a partir de los diferentes

---

(33) Cit., pp. 40 y 41. La cursiva es nuestra.

(34) En *La colmena*, p. 44. *Un verdugo* está incluido en el volumen *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos*, cit., pp. 258, 261 y 266. Cf. para este tema el libro de Daniel Sueiro: *Los verdugos españoles. Historia y actualidad del garrote vil*, Alfaguara, Madrid, 1971. En él se cita el texto de Cela; el trabajo de José Samperio: *Una tarde con Gregorio Mayoral, verdugo de Burgos*, en «Papeles de Son Armadans», núm. XCVI, Palma de Mallorca; el texto de Pío Baroja: *Los verdugos*, en *La decadencia de la cortesía*. Cf. también Juan Losada: *Crímenes y criminales españoles*, Tesoro, Madrid, 1962 (?). Este es interesante porque se trata de un libro pensado para una difusión masiva; los dos, aunque más el de Sueiro, interesan también por la abundante documentación fotográfica (fotos de garrotes y sus progresos).

textos, es perceptible más nítidamente entre grupos humanos: de padres a hijos, de maestros a alumnos, entre esposos y esposas, o entre hombres y animales, como los niños que se ejercitan en la crueldad, mientras observan extasiados la lenta muerte de un perro atropellado. El Paquito, en *El molino de viento,* que es «un lobezno solitario» y vaga «como un perro sin amo», se define —cuando le preguntan a dónde va— en cuatro construcciones simétricas que revelan el placer en la contemplación del sufrimiento:

Espacio	*Acto*	*Espectáculo*
Matadero	Ver	«cómo degüellan reses»
Corral	Ver	«cómo capan puercos»
Río	Ver	«cómo ahogan gatos»
Cementerio	Ver	«cómo entierran angelitos»

El goce a partir de la muerte se cierra con la mención del espacio y el espectáculo básicos: cementerio y entierro, a pesar de que, como señala irónicamente el narrador en *La sombra de Espingarda Chico* (de *Nuevas escenas matritenses),* «antes, los entierros eran mejores y más en carácter, se conoce que se va perdiendo la afición». De la misma manera, cuando Cela enumera los personajes de la obra de Gutiérrez Solana, al referirse a los verdugos, especifica: «aquellos verdugos que, ¡vaya por Dios!, iban perdiendo la afición».

Los espacios fundamentales, es decir, la escenografía de la muerte, son el «camposanto», la «picota» y el «matadero», recorrido que debe cumplir la *Carrera ciclista para neófitos* (35). La picota se encuentra, generalmente, al final del pueblo (como en *María la Súpita,* donde sirve de énfasis del luto y la soledad de la protagonista). El Azoguejo, nombrado en la «relativa teoría del carpetovetonismo», es «un barrio extremo y popular cerca de la picota donde hacían cuartos a los herejes y a los bandoleros». En cada uno de esos tres espacios impera el espectáculo.

En el periódico *El Norte de Castilla* del 25 de septiembre de 1936 se encuentra una curiosa nota titulada «El espectáculo de los fusilamientos». El texto, del Gabinete de Censura y Prensa del Gobierno Civil, alude al propósito del glorioso-movimiento-secundado-por-el-pueblo-sano, de lograr la educación de los ciudadanos. Más adelante

(35) Cito la «nueva edición corregida y aumentada» que figura en «Fauna carpetovetónica» *(Timoteo el incomprendido y otros papeles ibéricos,* cit., p. 171).

expresa su asombro ante la «inusitada concurrencia de personas» a los lugares donde se realizan los fusilamientos. Finalmente, aconseja no asistir, y menos con esposas e hijos, para lanzar la moraleja: «el considerar como espectáculo el suplicio de un semejante, *por muy justificado que sea,* da una pobre idea de la cultura de un pueblo» (36).

Este testimonio, además de ilustrar un aspecto de la guerra civil española, favorece una confrontación entre la problemática de Cela frente a la muerte como espectáculo y el documento periodístico. El rasgo histórico, dominante y visible sobre todo en *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid,* se asoma en referencias sueltas, en alusiones, o en humorísticas consideraciones como las de Claudius, verdugo de Batavia, en las Indias Neerlandesas, de quien sabemos que admira a los españoles y hace años dictó una conferencia titulada «Aportación al conocimiento de los espesores de la piel del cuello en la especie humana» (37). El rasgo histórico se carga de mayor dramaticidad cuando el hecho es narrado fijando una fecha o, paradoja frecuente en la narrativa de Cela por su adhesión al humor (esa jugosa y lúcida ambigüedad), restándole importancia: «Al padre lo fusilaron, por esas cosas que pasan, y la madre murió, tísica y desnutrida, el año 41» *(La colmena,* p. 256).

Quedaría por elucidar el sentido del crimen en *La familia de Pascual Duarte,* aunque algunos asertos nos refieran a otras obras o, al menos, queden como bases para futuros análisis. Conviene ante todo refrescar su significación etimológica: del latín *crimen, críminis:* «acusación». Con este matiz se conserva en un verbo como «discriminar», que en su significado de «diferenciar una cosa de otra» lleva implícito un acto previo de indicación o, más estrictamente, de *señalamiento.* La noción de marca o señal que permite discernir (discriminar) entre una cosa y otra. En este salado juego de las asociaciones etimológicas, recurrir al verbo griego «krino» (juzgar) y a la permanencia de su partícula inicial «cri» en «crisis» o «crítica», reafirma el sentido de diferenciación, enjuiciamiento, discernimiento. Ilustrativa imagen la de la *criba* o el cernedor que separa las partes menudas de las gruesas. De la discriminación y su especialidad en el aspecto social, político, ideológico, etc., surgen el crimen y los discrímenes (en el doble sentido de diferencias y riesgos o peligros) consiguientes. Si, por otra parte, recuperamos el sentido original del *crimen como acusación,* veremos —y la realidad coincide con la etimo-

(36) Cit. por Abella, Rafael: *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España nacional,* Planeta, Barcelona, 1973, p. 77. La cursiva es nuestra.

(37) En *Claudius, profesor de idiomas,* «Cuentos entre desgarrados y humorísticos», de *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones,* cit., p. 58. Aparece mencionado también en *Pabellón de reposo,* Destinolibro, Barcelona, 1977, p. 17.

logía— que ciertas verdades instauradas como dogmas y derechos inapelables (el derecho al castigo, por ejemplo) se revierten.

La coexistencia de las imágenes «perro de caza-perro huido» para caracterizar a Pascual Duarte, transmite a las claras su dualidad fundamental. Por otra parte, la perra que acompaña al personaje y a la que luego mata, «tenía la mirada de los confesores», «escrutadora y fría», «como si fuese a culparme de algo» y, entonces, «se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme» (38). Pascual-perro se desprende de su igual, su propia identidad separada (la perra) a través de un asesinato que es acto de justicia, una de las formas de romper con su condición de ser discriminado. Valor paralelo tiene la justificación del odio a la madre: «uno llega a aborrecer el parecido» (p. 53). La figura unitaria Pascual-matarife-verdugo se resuelve cuando, después de matar a su madre, siente la «sangre caliente como la de los corderos» (p. 157).

¿Qué elementos configuran el contorno de Pascual? Desde el punto de vista de su situación en el espacio y sus referencias a otros espacios (la casa y el vientre femenino, por ejemplo, como connotaciones del refugio, el «rincón» del que habla Bachelard en su *Poética del espacio),* hay una serie de derivaciones del par de opuestos vacío-lleno, con general preponderancia del primero. La novela comienza con una descripción de la casa del conde don Jesús, y la del propio Pascual cuya cuadra está «vacía y desamparada» y hay una habitación que quedó «vacía casi siempre» (p. 25). Es llamativa la diferenciación con vocabulario moral de lo que manifiesta el código económico: las casas son buenas o malas, aunque se aclare que estas últimas son «las que más abundan» y que la casa de don Jesús no está enjalbegada «como hasta *la del más pobre* estaba». La descripción del contorno arquitectónico y de los interiores se sitúa en el mismo nivel de las alusiones a los «vacíos pechos» de la madre (p. 37); cuando Lola, la mujer de Pascual, aborta por haberse caído de la yegua, se produce el fenómeno de desdoblamiento ya señalado entre el protagonista y su perra: a ella «también se le habían ahogado las crías en el vientre» (p. 86). Es la misma esterilidad de Dorita, que «dio tres hijos a su marido, pero los tres nacieron muertos. La pobre paría al revés: echaba los hijos de pie y, claro, se le ahogaban al salir» *(La colmena,* p. 270).

Vaciedad, sequedad, esterilidad, son parte de la hilación sinonímica que explicita la atmósfera del contorno de Pascual. Cuando el espacio-vientre se llena, sobreviene el aborto imprevisto o, como en

(38) *La familia de Pascual Duarte*, cit., p. 28. De ahora en adelante, todas las citas que se refieran a esta obra irán con el número de página a continuación, entre paréntesis.

el caso de la madre, da a luz un niño tonto que finalmente muere. Los escasos momentos de *plenitud* se destruyen o se interrumpen y, por lo tanto, la noción de espacio lleno o vacío no pasa de ser un problema *cuantitativo*. Por esa razón, en el cuarto de la posada donde pasan la luna de miel, el mobiliario es «cómodo y *numeroso*», la cama «*más señora* que pude ver en mis días» tiene «cuatro colchones» y la cómoda es «alta y *ventruda como una matrona*» (p. 73). La plenitud y felicidad fugaz se mide por criterios de abundancia, número; estar pleno es estar lleno y los espacios (como la cómoda, a la que se le transfiere el valor fecundidad) valen por lo que se pueda acumular en ellos.

Como indicio de la vida de Pascual, y el peso de su circunstancia, la prevalencia del código económico se acompasa con la atmósfera de esterilidad y silencio (vacío de palabras o, si se trata de la violencia de la relación entre los padres, Pascual responde *apartándose* porque «nunca hice de esto cuestión de gabinete», p. 31) (39).

Cuando muere Mario, su madre no llora y Pascual comenta: «*secas* debiera tener las entrañas una madre con corazón tan duro...» (p. 52). A Pascual, la amargura le seca «los dentros con su aire pesaroso y maligno como el aire de un nicho». El espacio seco y vaciado («dentros») es identificado con la muerte (vacío de vida, «nicho»). El exceso de palabras resultante del temor por la salud del hijo, Pascualillo —ya hemos dicho que el palabrerío y la violencia en él implícita es respondido por el protagonista con la actitud de apartamiento y el silencio—, lo conduce a la reflexión: «(iba a) *deshabitarnos* como esos cortijos arruinados de los que se apoderan las zarzas y las ortigas, los sapos y los lagartos» (p. 89). Con este ejemplo, se refuerza el circuito de las imágenes sobre la vaciedad, el desamparo, la desolación del contorno arquitectónico, vivida aquí como vaciamiento de un espacio interior: el uso del verbo deshabitar en pasiva refleja es suficientemente explícito.

---

(39) Es admirable la utilización del silencio como factor dramático y distanciador en la versión fílmica de Ricardo Franco. A la específica lectura cinematográfica por imágenes y, por tanto, la economía de los diálogos, presente en el predominio representativo de gestos y actitudes —Pascual-José Luis Gómez acurrucándose, la cabeza baja, o sentado con la cabeza entre las piernas junto a su hermana Rosario-Diana Pérez de Guzmán—, debe agregarse la función de la música. El autor, Luis de Pablo, manifestó inicialmente a Ricardo Franco que los efectos musicales eran innecesarios. Por fin se decidió —me contaba Luis de Pablo— que el efecto sonoro debía servir como un envoltorio neutro, sin ningún contenido explícito. Al no ser complemento afectivo (ni se apiada ni toma partido), el efecto sonoro tendía a distanciar la historia. Si se hubiera optado por el puro silencio, el efecto habría sido exactamente el contrario: aumentar la truculencia, solución inviable si se piensa en la mesura y distanciamiento como tono dominante en la proyección fílmica de los distintos crímenes. Cf. Martínez Lázaro, Emilio; Querejeta, Elías, y Franco, Ricardo: *Pascual Duarte*, prólogos de Carmen de Elejabeitia, Ignacio Fernández de Castro y Eduardo Haro Tecglen, Madrid, Elías Querejeta, 1976.

Contrapuestas, aunque afirmadoras de la vaciedad y la sequedad por su carácter desiderativo, aparecen las imágenes de la emanación y la fecundación: «la mujer que no llora es como la fuente que no mana»; «¡Si la vena de agua que mana gota a gota sobre el charco pudiera haber ahogado aquel mal aire!» (p. 97); «cuando la paz invade las almas pecadoras es como cuando el agua cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco...» (p. 104). En este último texto se establece también el nexo entre el espacio interno y el externo («barbechos», mención indirecta del contorno en el que Pascual se sitúa, el ámbito rural). Cuando se encuentra a orillas del mar, imagen ligada al deseo del viaje y el sueño con la libertad, declara que fue «una de las cosas que más me anonadaron en esta vida» (p. 115).

Además del agua, el otro líquido que se menciona con frecuencia es la *sangre.* Lo irrealizable del deseo hace que Pascual, progresivamente, vaya siendo impulsado al crimen como la única alternativa. «La sangre parece como el abono de tu vida», le dice Lola (p. 123). Lo que se daba como propiedad del agua —su sentido fecundador— se traslada a la sangre. Lo mismo ocurre con las imágenes de la emanación: cuando mata a su madre «la sangre corría *como desbocada* y me golpeó la cara. Estaba caliente *como un vientre...*» (pp. 156-157), y a Zacarías, a quien «le iba manando la sangre como de un manantial...» (p. 79). Reversión de la escala valorativa: la sangre tiene capacidad nutricia y fecundadora (abono), y el círculo se cierra al otorgarle también virtud generadora (vientre). El crimen simbólico de un mundo despiadado y vacío se llena ahora con crímenes reales. Entonces: Pascual acusa.

El dato cuantitativo domina, sobre todo, las reflexiones sobre el tiempo. Así como el contorno de Pascual abarca un espacio limitado, vacío y a oscuras —las habitaciones, las celdas y los fugaces momentos de expansión—, el tiempo está medido rígidamente, el personaje afirma que tiene «contados los latidos». El tiempo, como la muerte, actúa como un verdugo, tiene «paso de lobo» y «andares de culebra». En la «Nota a la cuarta edición» de *La colmena*, Cela identifica al tiempo con un «alacrán» y habla de «veinte lentos, *degollados,* monótonos años». En *La familia de Pascual Duarte* hay relojes reales: el de la torre del ayuntamiento, el que está sobre la cómoda en la posada, «con una pequeña esfera figurando la bola del mundo y sostenida con los hombres por un hombre desnudo» (¿es esa la imagen de Pascual?). Hay también un «reló» dentro de Pascual, el que obedece a las *palabras* de Rafael, el odioso amante de su madre, «un reló que acabase por romperme los pechos» (p. 54).

La noción temporal se altera absolutamente. Pascual pertenece socialmente a esa gente de los poblados manchegos que «*no asoma los hocicos al tiempo*» (p. 134), y oscila entre la expresión de deseo («Cuántos años de vida, como tienen —sin darse cuenta de que pueden gastarlos lentamente— la mayor parte de los hombres...», p. 60) y la inevitabilidad de su suerte, ligada a la impaciencia —el afán acumulativo, «como si algún importante negocio *me comiese los tiempos*» (p. 135).

El tiempo se enlaza también con el dinero, dentro de esta constante del código económico, de la cuantificación. El deseo de «gastar lentamente» los años de vida es complementario y a la vez se contrapone a la inestabilidad temporal del protagonista. Su visión acumulativa, su afán de que las horas *rindan* lo más posible, su proyecto de quedarse en Madrid «hasta agotar el último céntimo», se enfrenta con la realidad de que «las pesetas no alcanzan» para hacer el viaje por mar. Por consiguiente, ese contraste lo devuelve a su tiempo habitual, el que ya está señalado, el tiempo del crimen y del discrimen, el tiempo del verdugo y la víctima superpuestos-fundidos en una sola figura.

A propósito de esa dualidad víctima-verdugo, recuerdo libros como el *Retrato del colonizado,* de Albert Memmi, y varios de los trabajos de Frantz Fanon, que coinciden en demostrar cómo coexisten la conciencia del opresor y la del oprimido, esa fluctuación entre el modelo que impone el colonizador (el poderoso, el verdugo, el expoliador) y la propia identidad del colonizado (el desposeído, la víctima, el expoliado). A pesar de las distancias motivadas por las distintas situaciones históricas que generan esos textos y el *Pascual Duarte,* estimo provechosas y dignas de estudio algunas pautas conceptuales que ayuden a comprender más en profundidad obras como la de Cela —esa pugna entre contrarios que se revuelve para descubrir su propia síntesis— y, sin duda alguna, el ámbito de las conductas «criminales» y las que, no por más elegantes, dejan de serlo. Como el verdugo de Batavia que decide ser profesor de idiomas.

PROLOGO CUARTO: LITERATURA Y CRIMEN

Apenas unas pocas palabras más. Dice Camilo José Cela en la «Ultima recapitulación» que precede a *La colmena:* «el escritor puede llegar hasta el asesinato para redondear su libro; tan sólo se le exige que —en su asesinato y en su libro— sea auténtico...», y después: «el escritor también puede ahogarse en la vida misma: en la violencia, en el vicio, en la acción». Complementariamente, en *El veneno*

de la literatura enumera las enfermedades que produce leer novelas: conjuntivitis, hemorroides y «demencias de variadas clases», y fundamenta históricamente, en irónicas alusiones a quemas de libros, el carácter disolvente de la literatura y, frente a ella, la encomiable labor de los censores y demás inquisidores.

Ambos ejemplos definen, por oposición, una alternativa: que la literatura sea acción y, entre tantas de las formas de la acción, que se reapropie del lenguaje de los verdugos. Es decir: el escritor quita las pieles (máscaras, hipocresías, injusticias, asesinatos consagrados), *despelleja*. Digo: el escritor es criminal, acusa.

POSIBLES EPIGRAFES PARA FUTUROS PROLOGOS

> —Pues date prisa a comprender, y a saber quién eres y lo que puedes, y entretanto date prisa a dejarte ahogar, y en garrote vil, porque eres pueblo, y porque no comprendes.
>
> —Mi día llegará, oh falsa sociedad, oh sociedad incompleta y usurpadora, y llegará pronto por tu culpa; porque mi cadáver será un libro, y un libro ese garrote vil, donde los míos, que ahora le miran estúpidamente sin comprenderle, aprenderán a leer.
>
> (Larra: «Los barateros» o «El desafío y la pena de muerte», *Diario de Madrid*, 15 de abril de 1836, cit. por Sueiro, *op. cit.*, p. 5.)

> «Como es fácil suponer, no vamos a dar en estas columnas unas referencias farragosas y prolijas sobre esto de si la pena de muerte está bien o mal, o sobre si los verdugos son unos hombres terribles o unos pobres piernas, o sobre si el garrote es mejor o peor que la horca o que el hacha o que la silla eléctrica.»
>
> (Camilo José Cela: *Un verdugo*, pp. 261-262.)

> «El Gobierno propone la sustitución automática de la pena de muerte por cuarenta años de reclusión.»
>
> (Diario *El País*, jueves 20 de abril de 1978, p. 11.)

MARIO MERLINO

Hermanos Gómez, 57, 2.º A
MADRID-17

EL TEATRO TRANSGRESOR Y ALUCINADO DE CAMILO JOSE CELA

I. CONSIDERACIONES GENERALES

Con esa permanente voluntad de renovación y de ruptura que caracteriza la obra de creación de Camilo José Cela, el académico ha abordado también la escritura teatral. Su producción dramática habría que dividirla en dos apartados. De una parte nos encontramos con el Cela autor dramático propiamente dicho, que ha producido dos piezas teatrales. *María Sabina*, fechada en Palma de Mallorca, del 13 al 17 de octubre de 1965, es una. La otra es *El carro de heno,* datada a su vez en Madrid, del 13 al 22 de diciembre de 1968. Y la segunda faceta de Cela, hombre de teatro, es la de su trabajo como adaptador de obras de otros autores. Concretamente de *La resistible ascensión de Arturo Ui,* de Bertolt Brecht, y de *La Celestina,* de Fernando de Rojas y el anónimo creador del primer acto. Evidentemente, se trata de dos maneras distintas de enfrentarse al hecho teatral. En las adaptaciones, Cela pone su amplio conocimiento del idioma al servicio de una clarificación del texto dramático. Se produce, pues, una subordinación de intereses. Cela se ciñe al texto que tiene frente a él y se aplica en su elaboración esclarecedora, teniendo siempre presente que tendrá un público receptor al que va dirigida su misión de intermediario. Porque en definitiva, y aunque reconozcamos lo que de creación tienen las versiones, traducciones o adaptaciones, lo que prima es esa función intermediaria. Y para llevar a cabo esa tarea, el adaptador debe hacer renuncia voluntaria a cualquier intento de entremeterse en lo que no sea el texto dramático.

Estos condicionantes presentes en el Cela adaptador de piezas de teatro desaparecen cuando es el propio Cela señor y dueño absoluto de la obra. No hay entonces más limitaciones que las que el propio autor quiere imponerse. Y es ahí cuando Camilo José Cela campa a sus anchas, haciendo uso de todas las libertades que puedan concebirse con respecto al discurso dramático. Porque si de alguna manera habría que delimitar las constantes, los rasgos más acusados

de la breve producción teatral de Cela, la escritura en libertad, el carácter renovador y de ruptura, serían sus cartas credenciales.

He titulado este comentario con dos adjetivos que pienso pueden esclarecer el universo dramático de Cela. «Teatro alucinado», porque tanto en una como en otra de sus —hasta el momento— únicas obras nos introducimos en un extraño mundo de sensaciones, de visiones, de experiencias, en las que se mezclan lo posible y lo imposible, lo ambiguo con lo concreto, la certeza con la incertidumbre. Es como si Cela rompiese las barreras que marcan la frontera entre los elementos que conforman el entorno que conocemos y esos otros espacios remotos, apenas vislumbrados, a medio camino entre la imaginación y la adivinación. El resultado es una aparente situación caótica y, en el sentido estricto del término, alucinada.

«Teatro transgresor» porque hay una decidida voluntad de ruptura formal que hace caso omiso a las leyes lógicas —sin caer en el irracionalismo— que han venido estableciendo las normas de los ingredientes teatrales. Como en algunas de sus mejores producciones narrativas, Cela se constituye en explorador arriesgado de nuevas zonas expresivas. Nos movemos en un espacio ambiguo, en un tiempo concreto, pero que tiene visos de irrealidad. Sus personajes —a veces— se limitan a desempeñar el papel de meras voces. No hay, por supuesto, un comportamiento coherente que vaya fluyendo de la psicología de los protagonistas, no hay caracteres perfectamente establecidos —al menos en apariencia—, no hay sucesión cronológica ni una acción delimitada. Sólo hay ese decidido empeño por escribir en completa libertad, transgrediendo —por ello— los moldes a que nos tiene habituados el teatro tradicional.

Y como un gran aglutinador que subyace, que emerge, de todo ese universo transgresor y alucinado, Cela afirma su inalterable pasión por la palabra. Sus propuestas teatrales se sustentan en lo literario. Casi se podría afirmar que encontramos en ellas más valores literarios que dramáticos. En las dos obras de teatro escritas por Cela, se reafirma su condición de conocedor del lenguaje, su habilidad en el empleo de un castellano vigoroso invadido por un profundo y estremecedor temblor poético.

Sí, también podemos hablar de un «teatro de la palabra». Un teatro en el que el verbo, fundamentalmente, es el creador, el motivador constante de todas esas sensaciones, de todas esas alucinaciones ignotas que nos invaden. Más que de un teatro que se desarrollara a través de situaciones, el de Cela se sustenta en el empleo de un lenguaje arrollador y sugerente. Es la propia palabra la que suscita,

la que origina las situaciones y —caso concreto de *María Sabina*— llega incluso a sustituirlas.

Esta condición, sumada a esas otras características de transgresión y de alucinación que señalábamos antes, hace que la producción teatral de Camilo José Cela sea muy difícil. Por supuesto, no se trata de un teatro asequible, popular o —mucho menos— tradicional. Creo que las piezas de Cela han de considerarse como *propuestas* dramáticas. No porque carezcan de la suficiente entidad como para erigirse en espectáculos con su coherencia interna, o porque sean obras incompletas cuyo cuerpo definitivo haya de surgir del ingenio del director, sino porque comportan una experimentación aventurada, un adentrarse en zonas casi desconocidas del planteamiento escénico.

Llegados a este punto quisiera hacer un pequeño paréntesis aclaratorio. Considero que la obra dramática, para ser juzgada en plenitud, ha de salir de las páginas del libreto y ser representada. La función última del teatro es la de establecer esa comunicación texto/público. Evidentemente, la pieza escrita nos permite atisbar lo que sería su escenificación, pero la lectura nos priva de todos los demás ingredientes —fundamentales y necesarios— que sólo alcanzan su total desarrollo con la puesta en escena. Por lo que respecta a las dos obras de Cela que comentamos, *El carro de heno* sigue sin escenificarse —la contraportada nos aclara «que nadie se ha atrevido a representarla hasta el momento»—, y *María Sabina* fue estrenada en el Carnegie Hall, de Nueva York. Desconozco esta representación y, por tanto, sólo dispongo del texto impreso para analizar tanto una como la otra. Bien, habíamos dicho que el teatro de Cela es un teatro difícil. Una dificultad que le viene dada por todos los ingredientes que lo conforman. Entonces podríamos formular la siguiente pregunta: ese teatro que rompe las barreras de lo real y de lo irreal, que no establece un límite entre lo posible y lo imposible, que carece de comportamientos psicológicos, de caracteres, que es transgresor del espacio, de la acción, del tiempo, que se erige por y sobre la palabra, ¿está enraizado con la realidad? ¿Tiene en cuenta ese ingrediente social, político, que condiciona nuestra naturaleza humana como miembros de una comunidad?

Una primera lectura parecería indicarnos que nos hallamos frente a una pirueta intelectual, frente a un vacuo experimentalismo o un preciosismo verbal. Sin embargo, las obras de Cela requieren una demorada atención para intentar desentrañar las claves que encierran. Y aun así, siempre nos queda la duda de que esas claves que nos aventuramos a descifrar sean las correctas. De todas maneras, frente

a un texto que se presta a múltiples connotaciones, siempre será válido el intento de arriesgar una interpretación.

Hemos dicho que sí hay un entronque del teatro de Cela con la realidad socio-política. Por ejemplo —y aunque más adelante lo veamos con detenimiento—, María Sabina es una bruja mexicana condenada a morir por proclamar su verdad que nadie quiere oír. Pero María Sabina puede ser, también, cualquier hereje condenado a muerte por la Inquisición por negarse a aceptar los dogmas establecidos. En este sentido digamos que el ambiente de *María Sabina* nos recuerda esa excitación que anegaba al pueblo congregado en torno a los «autos de fe» inquisitoriales. En definitiva, María Sabina es un ser múltiple y plural que resume en sí misma a todos esos seres que se niegan a asumir la condición limitada, alicortada, del mundo en que vive. De un mundo que tiene establecidas sus normas de conducta, sus principios inamovibles, sus reglas de comportamiento. María Sabina busca otros horizontes, otra naturaleza, aunque para ello recurra al consumo de nanacatlh o de cualquier otro alucinógeno. Esa voluntad de búsqueda de otros mundos, de otras verdades desconocidas, no es aceptada por la sociedad en que vive María Sabina, y es esa sociedad la que la condena y la que le anuda la soga de la horca al cuello. Esa soga que exhibe María Sabina desde que aparece en el escenario para recordarnos que todo intento de escapar de la realidad está condenado. Por otra parte, los personajes de *El carro de heno* son seres sobre los que gravita la muerte. Saben que, inevitablemente, están condenados a muerte. Pero no sólo a la muerte física, corporal, sino a esa otra que pone fin a sus libertades en pos de una paz política o espiritual. Los poderes represivos se yerguen como elementos cercenadores de la libertad, de la ley, del progreso, y se limitan a encerrar, a aprisionar putas o a cualquier otro ser humilde que no ha cometido otro delito que el de intentar vivir la vida que le han impuesto. No sin amarga ironía escribe Cela que en todas partes la historia la escriben los guardias... Pero todo esto lo veremos con cierto detenimiento más adelante. Lo cierto es que estas *propuestas* dramáticas arriesgadas de Cela nos posibilitan el acceso a un original mundo teatral.

Si hubiera que buscar algunas concomitancias de las obras de Cela con otros autores de teatro, señalaría esa sensación estremecedora, esa sacudida visceral del teatro de Artaud. La dramaturgia de Cela es como un viento arrollador, como una conmoción producida por la peste. También, en algunas facetas de lo grotesco, de lo absurdo, podríamos citar al Alfred Jarry más corrosivo. O ese ilogismo primiti-

vo de Clément Pansaers. O, más cerca incluso, de ese incendio voraz de las obras de Roger Vitrac.

Pero también Cela está inmerso en la mejor tradición hispana. Hay como una recreación del mundo sórdido de *La Celestina* que se poblara de pícaros pululantes con sus miserias a cuestas, pero asumidas alegremente. Quevedo sería su gran maestro, Valle-Inclán su preceptor y Arrabal su condiscípulo.

Sin embargo, no es fácil delimitar con nitidez todas esas influencias, o concomitancias, mejor. La obra dramática de Cela es distinta, personal, aunque sea una evidencia el decirlo. Más que en los elementos formales que configuran las dramaturgias de los autores citados, el parentesco de Cela con ellos habría que cifrarlo en el clima, en el ambiente que invade el escenario, en esa sensación turbadora que nos acosa en la lectura y que deberá acrecentarse con la escenificación. Hablamos de una similitud de mundos, no de caracteres. Hablamos de un substrato común, no de particularidades, aunque éstas puedan establecerse. Es como si intentáramos recordar los contornos, los perfiles, de un cuerpo conocido y se nos escaparan los rasgos.

De todas maneras, creo que no es tan importante establecer los posibles parentescos de la dramaturgia de Cela, como el sumergirnos en el universo, en las propuestas que nos presenta.

Y eso es lo que vamos a intentar hacer ahora. Vamos a acercarnos a las producciones teatrales de Camilo José Cela. Hechas estas consideraciones previas, analicemos al Cela autor dramático, en primer lugar.

II. CELA DRAMATURGO: «MARIA SABINA» Y «EL CARRO DE HENO»

La anécdota de *María Sabina* (1), como anticipábamos antes, es la historia de una primitiva sibila moderna mexicana, condenada a morir por su condición. Cela subtitula la obra de la siguiente manera: «Oratorio dividido en un pregón (que se repite) y cinco melopeas», y en ningún modo es una aclaración gratuita.

La primera pregunta que nos formulamos al acceder al texto es la de si, efectivamente, *María Sabina* es una obra de teatro. No existe el tiempo, no hay, tampoco, un espacio establecido, la acción se reduce a la frase final del verdugo que nos indica que se apresta a ejecutar la sentencia, los personajes se limitan a ser unas meras voces que repiten insistentemente su salmodia... Se trata de un ora-

(1) Camilo José Cela: *María Sabina y El carro de heno*, Ediciones Júcar, colección «Biblioteca», Madrid, 1974, 236 pp.

torio en el que la pasión, la teatralidad, está contenida. Por otra parte, el autor nos previene de que la obra se compone de cinco melopeas. El diccionario nos da tres acepciones del término. Melopea es el arte de producir melodías. Es, además, la entonación rítmica con que puede recitarse algo en verso o en prosa. Y, finalmente, en término vulgarizado, es una borrachera.

Pienso que Cela ha debido escoger cuidadosamente esta palabra porque su obra responde a las tres significaciones. Vayamos por partes.

En *María Sabina* encontramos un lenguaje arrollador del que se vale Cela para producir una melodía fonética, que se repite insistentemente, monocordemente. Cuando habla María Sabina e, incluso, la mayoría de los personajes, la repetición, el ritmo, la musicalidad, están presentes. Por ejemplo:

Soy una mujer que llora
Soy una mujer que escupe
Soy una mujer que mea
Soy una mujer que ya no da leche
Soy una mujer que habla
Soy una mujer que grita
Soy una mujer que vomita
Soy una mujer asquerosa pero sé luchar contra la muerte
y contra las yerbas que crían el veneno
Soy una mujer que da la vida
Soy una mujer que ya no pare
Soy una mujer que flota sobre las aguas
Soy una mujer que vuela por los aires...

Y así, la cadencia se prolonga interminablemente sustentada por la constante repetición. Estamos frente a la creación de un ritmo, de una melodía. Por otra parte y precisamente por el tono de salmodia del recitado, la segunda acepción de «melopea» se ve justificada.

Y nos queda la tercera: «borrachera». Y aquí es ya donde nos introducimos en ese mundo que crea Cela en *María Sabina.* Accedemos a un mundo alucinado, sugeridor, pleno de extrañas sensaciones. Es como una borrachera de los sentidos que nos aturde, que nos hace perder la noción del equilibrio y nos deja sin punto de orientación. Porque en ese universo aparentemente caótico se interrelacionan lo real con lo irreal, lo posible con lo imposible. Y decimos aparentemente caótico porque no lo es tanto. Cela pone al frente de su obra una cita de Shakespeare:

Though this be madness, yet there is method in it

Es decir, hay un orden, un método, una mesura, en todo ese vasto dominio de extrañas sensaciones. Un orden que, de alguna manera, se manifiesta en una soterrada estructuración dramática tradicional con su exposición, nudo y desenlace. El pregón que se repite ejerce la misma función que las convencionales exposiciones de la trama dramática. Las melopeas 1, 2, 3 y 4 conformarían el nudo. La melopea 5 sería el desenlace.

Precisamente la disposición caótica viene dada por la excusa que sostiene la obra. No olvidemos que María Sabina va a ser ejecutada por el consumo de drogas. Precisamente ese estado alucinado hace que María Sabina penetre en los dominios de lo inexplorado, que participe de la condición de los dioses y que llegue a identificarse con ellos. Ese lenguaje terriblemente ambiguo que interpreta los impulsos de las divinidades se posesiona de María Sabina agitando su cuerpo mortal y limitado. De ahí que la salmodia de la bruja mexicana tenga un aliento cósmico que traspasa los límites de nuestra realidad.

Para crear esa sensación alucinatoria, Cela se vale de un lenguaje arrollador en el que alienta un trágico lirismo. Es únicamente a través del lenguaje que el autor suple los componentes de la acción. Acción por otra parte, estática, inamovible. No sucede nada, y ese estatismo roto en el último parlamento dicho por el verdugo cuando le indica a María Sabina que va a ejecutar la sentencia, hace que nos hallemos ante un clímax contenido. Como si tuviéramos la sensación de la próxima explosión de una bomba y no viéramos llegar el momento. Una sensación que se produce por el recurso insistente de la repetición que es constante a lo largo de toda la obra y que, incluso, puede convertirse en exasperante.

Evidentemente, en *María Sabina,* Cela dirige sus armas literarias en busca de los sentidos. No es una pieza para ser comprendida, para ser asimilada, sino para ser sentida, para compartir con María Sabina ese estado alucinatorio, sólo que ella lo consigue mediante el nanacatlh y nosotros por la explosión reiterativa de la palabra.

Toda la obra, a excepción del pregón y del final de la 5 melopea, no es más que eso. Palabra tras palabra, sensación tras sensación.

El pregón es el compendio, el resumen de la anécdota, puesto que no hay acción ni situaciones. En él, Cela nos pone en antecedentes de lo que va a ocurrir sobre el escenario:

En la serranía de Oaxaca
Crece el hongo de fray Bernardino
Los indios le dicen nanacatlh
Y con él se emborrachan y cantan

Los herejes, los sabios, los brujos
Las leonadas galas del teyhninti
La sangre del dulce sacrificio
La sangre del ave de la selva
... ...
Al cabo de cuatro siglos largos
Nació el ángel María Sabina
Que come teunanacatlh amargo
Y bebe ron y anís y agua clara

La condenaron a muerte en la horca
Y de nada valieron el llanto
De Valentina Pavlovna Wasson
Y el fantasma de Antonín Artaud...

Esa es toda la trama.

Quisiera detenerme ahora en las melopeas porque es precisamente en ellas donde Cela dispara toda su artillería poética para la consecución de ese estado alucinatorio en el público. Su estructura es la siguiente.

En las melopeas 1, 2 y 4 intervienen:

C(oro de) V(írgenes)
M(aría) S(abina)
Eco

En la melopea 3:

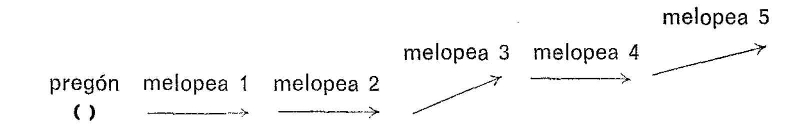
C. V.
M. S.
C(oro de) P(utas)
M. S.
(Los) 2 C(oros)
M. S.
Eco

En la melopea 5:

C. V.
M. S.
2 C.
M. S.
C. P.
M. S.
C. P.
M. S.
2 C.
M. S.
C. V.
Alguacil
Verdugo

Bien, hay una disposición simétrica de los personajes de las melopeas 1, 2 y 4. Se rompe en la 3. Y se resuelve en la 5. ¿Qué consigue Cela con ello?

Volviendo a la idea de la creación de sensaciones, que se mantienen en un clímax de contención, podríamos establecer el siguente gráfico emotivo:



Es decir, siguiendo las tradicionales reglas de la captación de la atención del público, la exposición-pregón es un paréntesis preparatorio; el nudo-melopeas 1, 2, 3 y 4 comienza estacionario para ascender hacia el final; y el desenlace-melopea 5 es la consecución del clímax total. Mientras esto ocurre, hemos tenido tiempo de participar en esa condición extrahumana que le otorga a María Sabina su consumo de droga y que le lleva a identificarse con la divinidad. ¿Cuál es el comportamiento de los personajes en la obra? Ya hemos visto al pregonero que se limita a decir su parlamento. Pasemos ahora a María Sabina. En las melopeas 1 y 2, María Sabina se nos presenta, patentiza su naturaleza divina-humana, elemental-cósmica:

Soy San Pedro
Soy la Virgen
Soy el rey de España
Soy la reina de Inglaterra
Soy el emperador de Abisinia
Soy el emperador del Japón
Soy el presidente de los Estados Unidos
Soy una puta
Soy una puta enferma
Soy un piojo que vive en la cabeza de un pobre
Soy una astilla de cuarzo cristalizado
Soy el esputo de un muerto de muerte natural
Soy el esputo de un muerto en accidente
Soy San Juan Bautista
Soy una piedra que contiene pirita...

En la melopea 3, María Sabina: reclama la atención —hace declaración de su naturaleza— vuelve a reclamar la atención. Y en esa solicitud de audiencia, María Sabina interpela al cosmos:

Oye luna
Oye mujer cruz del sur
Oye mujer estrella de los navegantes
Oye cirio muerto
Oye coneja recién parida
Oye el sol y las nubes
... ...
Declaro que soy el rey Nerón en la hoguera
Declaro que soy el mártir San Sebastián clavado de flechas
Declaro que soy la rosa de Alejandría
Declaro que soy la mujer que yace con el demonio
Declaro que soy la oruga de la manzana del Paraíso
Declaro que soy Adán y Eva
... ...
Oye reloj del almacén
Oye rata del sumidero
Oye sencillísima alondra del sembrado
Oye Héctor de Troya
Oye libro de los Designios.
Oye volcán sin vida...

En la melopea 4, afirma que todo es mortal, pero ella —en palabras del Eco— no lo es por su condición:

Se murió Alfonso XIII
Se murió la Virgen de la congoja
Se murio San Pedro después de negar tres veces al Señor

ECO

Todos los que me miráis estáis muertos
Todos habéis pagado para verme morir
Todos saldréis de aquí insatisfechos

Y, finalmente, en la melopea 5, vuelve a reafirmar su naturaleza y manifiesta su superioridad de quienes la contemplan:

Sabéis que soy una mujer que canta y toca la campana
Sabéis que soy una mujer que canta y toca el violín
Sabéis que soy una mujer que vomita de asco sobre vuestras cabezas.

Veamos ahora la función del resto de los personajes. Empecemos por el Coro de Vírgenes. Este siempre actúa como narrador. Explica la situación —no la acción, puesto que no la hay— desde el punto de vista del pueblo-espectador. El Coro de Vírgenes parte de la totalización en su primera intervención («El pueblo quiere ahorcar a Ma-

ría Sabina») y pasa luego a la particularización en sus sucesivas apariciones («Los niños quieren ahorcar a María Sabina» - «Las viejecitas impedidas quieren ahorcar a María Sabina» - «Los huérfanos quieren ahorcar a María Sabina»).

Con ello Cela nos dice que todos, sin excepción, comparten el deseo de ejecución de la sibila mexicana. Hecho que se confirma cuando en su última intervención en la melopea 5, abandona el Coro de Vírgenes su papel narrativo y se confunde con el pueblo:

Pedimos que el verdugo ahorque a María Sabina
Pedimos que se reparta su carne para cocerla en nuestros pucheros
Pedimos que la guardia ahuyente al cuervo y al gusano
Pedimos un poco de sangre reconfortadora.

Como vemos, se ha pasado de la tercera persona a la primera. El pueblo-espectador, pues, ha dejado de ser mero contemplador y clama, comparte, el deseo de ver cumplida la sentencia.

El Coro de Putas desempeña una función interpeladora. Siempre se dirige al pueblo-espectador («Prestad oídos...», «Sed clementes...», «Cerrad los ojos...»). El uso de la segunda persona, de alguna manera, es la forma de indicar al público que él también está implicado en el asunto.

Cuando intervienen al unísono los dos Coros es para lamentarse en una larga letanía de ayes, surcada de intervenciones dentro de la misión que el Coro de Putas desempeña. Es como si el Coro de Putas y el de Vírgenes que representan al público espectador tuviera sus momentos de debilidad, sus dudas, como si sintieran compasión por la suerte de María Sabina, antes de confundirse, definitivamente, con el pueblo para exhortar al verdugo a que culmine su trabajo.

Por su parte, el Eco es una prolongación de María Sabina. A través de él, la protagonista muestra, brevemente, sus sentimientos dirigiéndose al pueblo-espectador y mostrándole su desprecio.

Finalmente, el alguacil representa un mínimo momento de transición. Se dirige al verdugo y le dice:

Ahí la tenéis verdugo
Matadla ya
Nadie os ha de pedir cuenta de vuestra acción.

A lo que contesta el verdugo:

Perdonadme María Sabina
Es sólo un momento
Una dos tres.

Estos parlamentos son sus únicas intervenciones en la obra. Con ellos se pone punto final.

Como hemos dicho, Cela logra en este Oratorio, por medio del lenguaje avasalladoramente reiterativo, la creación de un mundo de alucinadas sensaciones. Sólo mediante la palabra, puesto que ya hemos visto la carencia de elementos de acción dramática. En este universo aparentemente caótico en su estructura, no hay situaciones, no hay límites entre lo real y lo irreal. Toda la trama se apoya en la naturaleza que ostenta María Sabina con la ayuda de la droga. Pero ese estado alucinatorio de la mujer no es más que una excusa, un mero soporte argumental. María Sabina es una tentativa de búsqueda de otras infinitas verdades, de otras posibilidades que se alzan más allá de nuestra limitada condición, de nuestros esquemas y axiomas inamovibles. María Sabina puede ser un hereje, un líder político, un santo e, incluso, un mesías.

☆

El carro de heno (2) lleva también un subtítulo. La larga titulación de esta obra es: «Homenaje al Bosco. El carro de heno o El inventor de la guillotina. Farsa trágica en tres actos y un epílogo». Y tampoco es gratuita tanta aclaración.

En principio parece haber una mayor adecuación a los moldes dramáticos. Nos encontramos con 3 actos y un epílogo. Hay diálogos, espacio concreto, acción... Pero ello no implica que Cela deje de utilizar todas las libertades que considere oportunas para, precisamente, transgredir esos moldes dramáticos. Si en *María Sabina* Cela nos introducía en el estado de la alucinación, ahora nos propone un personal homenaje al Bosco, en forma de farsa trágica. Y ello ya nos hace presumir que Cela nos va a introducir en ese universo de símbolos y de obsesiones que caracterizara al pintor.

La tabla central del tríptico pintado por El Bosco y que da nombre al mismo, nos muestra el carro, tirado por un grupo de monstruos bestialmente grotescos, azotados con ramas secas y espinosas por un hombrecillo, que pasa arrollando a los humanos, provocando luchas despiadadas e inútiles. Algo de este espíritu violento y miserable se da en la pieza de Cela.

Sería muy prolijo resumir el argumento de la obra. Hay una mezcolanza de personajes y de situaciones que deambulan por el escenario como si se tratase de un lienzo del Bosco. Cela maneja los seres más dispares. Nos encontramos con un Correo Indio, con un

(2) Camilo José Cela, *op. cit.*

Chino, con Angeles vaporosos, con Guardias... Hay tres condenados a muerte: Sem, quien mantiene con un Angel el siguiente diálogo:

ANGEL

—Tengo una pildorita de arsénico, Sem, por si prefieres ahorrarte la horca.

SEM

—No la necesito; el fraile está ya casi convencido. Lo más probable es que acabe estrangulándome.

Cam, también condenado a muerte, quien responde al Angel:

ANGEL

—Para ti guardo una pildorita de cianuro, Cam, por si temes la muerte de los demás.

CAM

—Gracias; confío en reventar a fuerza de comer chuletas.

Y Jafet, el otro condenado, cuya conversación con el Angel es:

ANGEL

—¡Allá tú! ¿Quieres quitarte la vida tú mismo?

JAFET

—¡Jamás! ¡El verdugo debe ganarse su jornal! ¿No le pagan por matar a la gente? ¡Pues que mate gente! Hoy a mí, mañana Dios dirá, pasado mañana a ti.

Y estos tres condenados acuden a buscar corazones de repuesto en una siniestro casquería de miembros humanos que dirige el judío Torquemada. Aparece, también, Polifemo, un Explorador que dice que es el Papa de incógnito, un Encargado de las Ultimas Voluntades, un Alabardero que pasea su cabra por el escenario... Y varias putas: la Puta Vieja, a quien llaman Celestina; la Puta Niña, llamada Caperucita Roja; la Puta del Mantón de Manila y la Puta Ciega, que siempre repite:

¡Una limosnita, altos caballeros, para hacer bien por
el alma del que van a ajusticiar!

Y un Fraile, y un Cura, y un Lazarillo, etc. Todos estos personajes van a dar vida a la farsa trágica homenaje al Bosco.

El marco de la acción es único. Está compuesto por cuatro casas: la cárcel, de dos plantas, y a cuyo frente se exhiben sendos letreros que rezan «Cárcel del Partido» y «Odia el delito y compadece al delincuente»; a la puerta, el Encargado de las Ultimas Voluntades; la casquería de los sucesores de Torquemada; la mancebía de los Tres Reyes, y un último edificio que exhibe el cartel de «Vinos y aguardientes». En estos edificios se desarrolla la acción a distintos niveles espaciales. Hay un plano principal. A éste se le suma en determinados momentos el de un alto andamio. Y, otras veces, a ambos hay que añadir el que ocupan los músicos.

¿De qué elementos se vale Cela para configurar *El carro de heno?* Con esa voluntad de transgresión que ya hemos visto, vamos a señalar algunos. Empecemos por el tiempo.

No existe un discurso cronológico continuado. Algunos personajes evocan los momentos de su muerte pasada:

GUARDIA SEGUNDO

—La puta del mantón de Manila tenía la costumbre de morirse joven.

MUSICO PRIMERO

—¿Y se murió joven?

PUTA NIÑA

—No, a la puta del mantón de Manila la mató el tren.

PUTA DEL MANTON DE MANILA

—No es cierto que me matase el tren. A mí me mató el judío con una lezna de zapatero.

MUSICO SEGUNDO

—¿Joven?

PUTA NIÑA

—Casi joven; probablemente no había cumplido los sesenta años

PUTA DEL MANTON DE MANILA

—Tenía veintidós años...

O en este otro ejemplo:

FLORISTA

—¡Rosas de sangre, rositas de nieve, alhelíes y violetas! ¡Tulipanes y dalias! ¡Claveles de todos los colores!

MENDIGO

—¡Es guapa la florista!

SEM

—Sí, pero está muerta. Va cargada de flores para que nadie huela el olor de los muertos.

Y no ya en lo que se refiere solamente a ese tiempo vital del devenir de la existencia de los personajes. Sino a ese otro tiempo totalizador. Pueden pasar años en un segundo. Unos breves movimientos del reloj y ya ha transcurrido siglo y medio después de la toma de la Bastilla.

Pero también hay humor en esta pieza de Cela. Un humor grotesco, socarrón y corrosivo que acentúa el carácter farsesco de la obra. Cela nos presenta, por ejemplo, un singular juicio de Dios:

ANGEL MUSICO

—Me someto al juicio de Dios. Echa un pulso conmigo, si eres hombre.

FRAILE

—Acepto. Que Dios diga quién miente: si tú o yo.

Pero este humor no es sólo de situaciones, sino que además se apoya en la palabra. Los contendientes se disponen a echar un pulso. Poco a poco el Fraile va ganando al Angel. Entonces, otro Angel apuñala al Fraile, y dicen:

ANGEL MUSICO

—Bien se ha visto cuál era la voluntad de Dios.

ANGEL DEL PUÑAL

—Y por mi mano fluyó la ira de Dios.

Toda la obra está surcada por constantes notas de sarcasmo y de ironía. Como cuando el Explorador, que se dice Papa, quiere sacar a bailar a algunas de las putas, y éstas, sucesivamente, le contestan que ellas bailan, pero no con el Papa. Humor de distinto signo. Cuando la Puta Niña cuenta que la Puta del Mantón de Manila murió a causa de ser atropellada por un camión de gaseosas, concluye diciendo:

PUTA NIÑA

—Reventó como un gato o como un neumático de bicicleta. ¡Fue horrible! El sol se oscureció y siete ángeles cayeron a tierra, desorientados.

GUARDIA PRIMERO

—Nos dieron mucho que hacer los ángeles derribados: hubo lo menos cien protestas.

También Cela juega con el conocimiento previo que supone en el público de la historia de Polifemo. Este se dirige a la casquería de Torquemada, quien nada más verle aparecer dice:

—Ya le dije a usted que no tengo ojos de su talla: no moleste.

Y sigue más adelante:

POLIFEMO

—¿Es usted forastero?

EXPLORADOR

—Sí.

POLIFEMO

—¿Francés?

EXPLORADOR

—No, italiano.

POLIFEMO

—¡Ah, caramba! Italia, bello país...

EXPLORADOR

—Sí, muy bello..., demasiado clerical, quizás.

POLIFEMO

—Eso no es malo; los viejos países están siempre un poco enmohecidos, pero eso no es malo... Las instituciones deben ser lentas y solemnes. ¿Usted cree que a mí me resulta cómodo tener un solo ojo?

EXPLORADOR

—No; seguramente es muy incómodo... ¡verá usted todo plano!

POLIFEMO

—Eso no es lo peor, porque uno se acostumbra y, al final, ni se da cuenta siquiera. Lo malo de tener un solo ojo es que hay poca defensa contra las pedradas, ¡muy poca defensa!

EXPLORADOR

—¡Claro!

POLIFEMO

—Por ahora voy teniendo suerte pero, el día menos pensado, me desgracian.

Ironía, sarcasmo, humor corrosivo, dentro de las mejores consecuciones del teatro del absurdo.

Pero por encima de toda la farsa gravita una situación límite, que es la que otorga a los personajes el carácter de héroes trágicos. Al comienzo del tercer acto se conoce la noticia del descubrimiento de la guillotina, y su presencia —la presencia de la muerte— se mantiene constante. Una sensación que se confirma con escenas violentas de asesinatos. Y es precisamente en esa certeza de que todos están condenados a morir en donde podríamos encontrar alguna de las claves para interpretar la obra. La Puta Ciega repite su pregón reclamando una caridad para hacer bien al alma que van a ajusticiar. Ella se encarga de recordarnos que alguien va a morir. Por su parte, la Puta del Mantón de Manila dice en un determinado momento al Explorador:

EXPLORADOR

—Aquí nadie se ríe de nadie, hermana.

PUTA DEL MANTON DE MANILA

—No; aquí se le mata: de hambre, o a puñaladas, o a latigazos..., todo muy en serio, muy en serio... aquí nadie se ríe de nadie.

Y más adelante se dice:

CAM

—¡No es verdad! ¡Vosotros estáis condenados a muerte por la justicia que todavía no se escribió!

GUARDIA TERCERO

—¡Nosotros somos como los muertos!

JAFET

—No; todavía no sois como los muertos.

GUARDIA PRIMERO

—¡Y nuestra sangre que se ha de derramar, clama venganza!

SEM

—Vuestra sangre por derramar será pasto de los gatos, ¡ni de los perros siquiera!

GUARDIA SEGUNDO

—¡Nuestra sangre será la semilla de la victoria!

CAM

—¡No! ¡Vuestra sangre será el abono que nutrirá la semilla de la justicia!

GUARDIA TERCERO

—¡Triste justicia, la de los hombres!

Esa certeza del cumplimiento inexorable de la muerte se vuelve a manifestar cuando la Gitana predice la buenaventura y el futuro que vislumbra en las palmas de las manos es desolador.

La sangre de todos revierte sobre las cabezas de todos. Es una sangre que se derrama para obtener una paz tranquilizadora de conciencias, aniquiladora de voluntades, dominadora de la libertad humana. Es la paz de los sepulcros. Después de una rítmica y desenfrenada escena en la que se dan vivas a los guerrilleros hispanoamericanos, a la República, que son el preludio de un enfrentamiento que acompaña los compases de la Marsellesa, después de que la sangre ha corrido, vuelven las aguas a su cauce, brota la paz tranquilizadora. El Guardia Primero afirma que «en todas partes, aquí sin ir más lejos, la Historia la escriben los guardias». Los guardias —poderes represivos— son los que se suben al carro de la victoria. Y lo hacen no para implantar la ley, la libertad o el progreso, sino para encerrar putas, para mantener a buen recaudo a los disidentes y asegurar, así, esa paz aniquiladora.

Ese carro alucinante que pintara El Bosco sigue su camino guiado por bestias absurdamente grotescas. A su paso van cayendo heridos, muertos, seres humanos. Cela, con un teatro cuajado de libertades formales, con innovaciones experimentadoras, nos presenta un mundo de seres cotidianos, entre miserables y pícaros, que se desenvuelven en un ambiente sórdido, deleznable. Pero que viven conforme lo que desean, lo que sienten. Esa guillotina, invento mecánico al servicio del poder establecido, se erige sobre sus cabezas. Es la amenaza que pondrá fin a la revolución e implantará en su lugar esa paz que «es la muerte del enemigo». Pero como dice Cam:

Al final, la paz es la muerte de todos...

III. CELA ADAPTADOR DE BERTOLT BRECHT Y DE FERNANDO DE ROJAS

La versión que Cela ha hecho de *La resistible ascensión de Arturo Ui* (3), de Bertolt Brecht, ha incidido en la adaptación del universo brechtiano a un marco de referencias actuales, recreando la lengua con los usos y modismos del castellano de hoy.

Escrita en 1941, durante la etapa de emigración californiana de Brecht, *La resistible ascensión de Arturo Ui* constituye una tentativa de explicar al mundo capitalista el ascenso de Adolf Hitler al poder, trasponiéndola a un medio expresivo que Brecht conocía bien: el mundo de los *gangsters* norteamericanos —es conocido el interés de Brecht por la literatura policíaca.

Siguiendo la forma de tragedia isabelina, Brecht —con recursos de su «teatro épico»— incluye la actualización de lo que sucede en escena por medio de carteles y proyecciones que se refieren a sucesos concretos de la historia de Hitler.

Como escribió Armand Jacob, traductor de la obra al francés, para 1940 era casi banal evocar a propósito del nazismo a los *gangsters* de Chicago o a los monstruos shakespearianos. Brecht era consciente de las debilidades de su texto. Lo prueba el hecho de que no fuera editada ni representada en vida suya. Y también de la carencia de todo valor político de la misma. Creo que fue Lothar Kusche quien le indicó a Brecht la ausencia en *La resistible ascensión de Arturo Ui* del pueblo. Como consecuencia de ello, el fenómeno hitleriano quedaba reducido a dimensiones ridículas, privando de valor político a la obra. El problema planteado por el nazismo al marxismo viene dado por el hecho de que precisamente la población obrera alemana, supuestamente revolucionaria, fuera quien apoyara y participara en el proceso ascensional de la dictadura. El propio Brecht escribió a propósito del *Faustus*, de Eisler, que no era verdadera una concepción de la historia alemana en la que faltara el pueblo como factor creador.

Digamos entonces que la originalidad de Brecht en esta obra —como señalara Jacob— fue la de evocar simultáneamente tres niveles de lectura: melodrama de la serie negra, drama isabelino y crónica en clave de los años treinta. Brecht utilizó para ello el vocabulario del hampa, sí, pero inserto en un contexto verbal noble. Es decir, las dúctiles y solemnes formas métricas que emplearan Schlegel y Tieck para la traducción alemana de Shakespeare. Cela transvasó el mundo expuesto por el dramaturgo alemán en esta obra a un marco de referencias actuales. Acentuó el plebeyismo del vocabulario y de

(3) Bertolt Brecht: *La resistible ascensión de Arturo Ui*, versión Camilo José Cela, Ediciones Júcar, colección «La Vela Latina/Teatro», Madrid, 1975, 195 pp.

ciertos fenómenos sintácticos y fonéticos que en castellano, a diferencia de lo que ocurre en alemán, no remiten a ninguna tradición poética, en concreto, la pentapodia yámbica, el solemne metro trágico de la literatura clásica alemana.

Si consideramos que casi el único encanto de la pieza de Brecht estriba en ese contraste de la resonancia shakespeariana con la jerga del hampa, la versión castellana carece de él.

Pero por encima de esta dificultad inicial que implica una obra que es puramente verbal, Cela ha sabido recrear los hechos y ese lenguaje plebeyo de la lucha política hitleriana y de los bajos fondos de los *gangsters* de Chicago.

Y como trasfondo a todo ello, esa sátira amarga, despiadada, que se convierte en elemento crítico de la obra para hacernos comprender la transposición de Arturo Ui y su encumbramiento a la historia del estabiecimiento del nazismo hitleriano.

La resistible ascensión de Arturo Ui es una caricatura enorme —en la línea de *El círculo de tiza, La persona buena de Sezuán* o *Schweyk*—, y esa avidez y lo desmesurado de estas caricaturas es lo que, dialécticamente, asegura su alcance y su optimismo de combate. El tema de la insubordiación, de la astucia, del compromiso, de la rebelión activa o pasiva es, por otra parte, desde el punto de vista del pueblo, la contrapartida al tema del Estado. Ese espíritu optimista, esa lección de crítica política con la aceptación de los errores cometidos, es lo que nos dejó Brecht en Arturo Ui visto desde el patio de butacas. Y eso es lo que ha permanecido en la adaptación que ha hecho Cela de la obra, aun en detrimento de los componentes verbales, del contraste jerga/metro de resonancias shakespearianas, del texto alemán.

* * *

Nos queda ya una sola obra que comentar. Se trata de *La Celestina*, «puesta respetuosamente en castellano moderno por Camilo José Cela». Hasta el momento no hay ninguna edición de la pieza con la adaptación de Cela. Nos basaremos para su enjuiciamiento en la representación que de la misma ha hecho la Compañía Lope de Vega, bajo la dirección de José Tamayo (4).

---

(4) Título: *La Celestina*. Autor: Fernando de Rojas. Adaptación: Camilo José Cela. Dirección: José Tamayo. Escenografía: Andrea d'Orico. Vestuario: Miguel Narros. Música: Antón García Abril. Intérpretes: Irene Gutiérrez Caba, Teresa Rabal, Terele Pávez, Salomé Guerrero, Joaquín Kremel, Julio Oller, Gaby Alvarez, Pep Munné, Paco Guijar, Angel Ferreras, Primitivo Rojas, Manuel Brun, Amaya Curieses, Tito García, Macarena Sánchez. Expresión corporal: Marta Schinca. Adjunto a la dirección: Luis Balaguer. Teatro de La Comedia, Madrid.

A primera vista, resulta un empeño muy comprometido el adaptar a las exigencias del teatro contemporáneo el prodigioso texto de *La Celestina*. Además de tener en cuenta su condición de fuente de nuestro arte dramático, Rojas —y sus posibles colaboradores— utilizó, en su tiempo, una serie de libertades con respecto al tratamiento del tiempo y del espacio dentro de los mejores logros del teatro contemporáneo.

Trabajo difícil el de modernizar, sin destruir su naturaleza, la prosa espléndida del bachiller Fernando de Rojas. En ella, ya el castellano consiguió la armonía del período, la elegancia de la construcción sintáctica que viene con el Renacimiento. Y, por otra parte, también implica su riesgo el hecho de clarificar, de hacer asequible al espectador de hoy, ese castellano de fines del siglo XV.

Cela ha declarado su propósito de hacer, en su adaptación de *La Celestina,* una palabra clara sin renunciar al arcaísmo de fácil entendimiento ni a la construcción peculiar —siempre y cuando no resulte confundidora— de la lengua del tiempo en que fue escrita. En ningún supuesto Cela se ha permitido lo que se viene llamando «la corrección de estilo». En consecuencia, por regla general mantiene aún las más evidentes reiteraciones y cacofonías. Con ello no resta autenticidad a una peculiar manera de decir que ha llegado hasta nosotros desde algunos siglos atrás.

Para llevar a cabo su trabajo, Cela nos advierte en el programa de mano que ha trabajado sobre la edición crítica de J. Cejador y Frauca, Madrid, 1956, 2 vols., cotejándola con algunas otras recientes y teniendo a la vista los facsímiles de las ediciones de Burgos, 1499, y Sevilla, 1502.

Según una definición que dijo Eugenio Montes en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, «clásico es todo aquel que siempre suscita nuestra admiración». Frente a las connotaciones de antigüedad, frente al tono de rancio que parece acompañar a la palabra «clásico», esta definición de Eugenio Montes es perfectamente aplicable a *La Celestina* original, y extensible a la adaptación de Cela en escenificación de José Tamayo.

Con humildad y talento, Cela se ha aprestado a clarificar el texto de Rojas. La frase aparece limpia, sonora, proporcionada sin perder ese sabor original en los arcaísmos y las enumeraciones. La introducción de algunas expresiones de germanía más moderna se hace dentro del espíritu original y sin que se merme la tersura de la prosa. Cela-Tamayo siguen con exactitud el desarrollo de los veintidós actos de las ediciones últimas de *La Celestina.* Aligeran interpolaciones y alargamientos excesivos de la acción, y el ritmo de la acción va

acelerándose dejándonos la presencia inmediata del autor que bien supo conocer a los arciprestes de Hita y Talavera, a Petrarca, las fábulas del tono de la de Hero y Leandra... Tamayo ha sabido hacer los cortes acertadamente. Aunque Cela —«por razón de principio y aunque no me quede más remedio que envainármela»— hubiese preferido la escenificación completa del texto de Rojas, es evidente que las limitaciones que el tiempo impone en nuestro teatro actual hacen punto menos que imposible este deseo. Pero, aun así, ante la puesta en escena de esta Celestina de Rojas-Cela-Tamayo, no nos queda otro remedio que el de rendirnos a la admiración, como dijera Eugenio Montes.

Pienso que el académico gallego debería sentirse muy a gusto trabajando con esos personajes, esos ambientes que, de alguna manera y como ya hemos visto, forman parte de su concepción como dramaturgo. El secreto de Cela ha residido en acercarse al texto de Rojas «respetuosamente» y en cumplir su promesa de «hacer la palabra clara sin renunciar al arcaísmo de fácil entendimiento ni a la construcción peculiar».

El resultado ha sido una excepcional viveza clarificadora —apoyado el verbo por la representación— que parece querer indicarnos que no estamos frente a la exhumación de un texto insigne, pero lejano y vetusto. Todo lo contrario. Es como asistir a la representación de una obra de un autor contemporáneo que hubiese ambientado la acción en un tiempo pasado.

El milagro clarificador está perfectamente conseguido y no nos abandona desde la primera escena hasta el final de la peripecia dramática. Y, para ello, todos han ejercido misiones importantes. Desde una brillante interpretación hasta una soberbia dirección, en la que Tamayo, una vez más, ha mostrado su genialidad en la utilización de la luminotecnia. Desde la escenografía de Andrea d'Orico, con plataformas-ascensores que ubicaban la acción a diferentes espacios, hasta el vestuario y la música.

Y —cómo no— gracias a un texto espléndido ante el que Cela ha sabido, acertadamente, mostrarse humilde. Porque el mérito es tanto de Cela cuanto más de Fernando de Rojas.

SABAS MARTIN

Fundadores, 5
MADRID-28

EL PURE CHURRIGUERESCO

Relacionar a Cela con Quevedo no me parece ningún disparate.

Miguel Delibes (1)

A mí, más bien que el ex niño flacucho y un tanto candorosamente tarambana de la *Cucaña,* siempre me ha parecido Camilo José Cela —nuestro don Camilo— el ex niño (hecho ya mayorcito) Raúl que se medía las orejas. Tantas veces se las medía —como sabrá el lector del *Gallego y su cuadrilla*— que acabó el medir por ser «reflejo condicionado», «tic», y que soltó las dos y ponedoras gallinas que llevaba por encargo de su padre bajo sendos sobacos, preso de pánico, para medírselas —las orejas, digo— con ambas manos.

O sea, que lo importante, lo esencial, no sería para él traer las ponederas gallinas *Leghorn* al «mono» gallinero del huerto familiar, sino el «bello ademán» —¡y tan inútil!— de medirse las orejas. O sea, que lo importante, lo esencial, no sería relatar la vida y milagros de un tal Pascual Duarte, asesino vulgar, o de una que le dicen Catira por la pelambrera, o de otra que también le dicen (pero en inglés) *Misiz* Cadwell, o... de uno (o una) de los miles de títeres (no deja ni uno con cabeza nuestro don Camilo) de la obra *celiana,* sino... el «bello ademán» de contarlo, escribirlo. O sea, que lo importante, lo esencial, sería el estilo (aquel estilo de don Camilo tan...) y no el cuento, la historia: el fondo.

¡Cuidado! ¡Mucho cuidado con ello! Que si Cela es el estilista impar, con mucho adorno, realce, floripondio, adjetivo..., barroquismo, churriguerismo, etc., también es el *creador* —impar— de Pascual Duarte —personaje con hondas calas freudianas—, de Pipía Sánchez, alias la Catira —también personaje con hondas raíces freudianas—, de Mistress Cadwell —también personaje con cimientos freudianos— y... de otros miles de personajes (ya no «títeres», con este enfoque y ya con su cabeza bien o mal hecha, pero siempre pensante y discurridora) cuya psicología cala muy hondo.

---

(1) En *Conversaciones con Miguel Delibes* (César Alonso de los Ríos), Ed. N. y C., 1971, p. 113.

A mí, un camarero español —¡no podía ser otro!— me dijo un día con cierto retintín de guasonería cazurra, al servirme un sencillo «puré» de patatas: «Le he hecho el plato churrigueresco...»

Y de veras que más se parecía a una linda y multiforme cagarruta lo que humeaba en mi plato que a un puré liso, mondo y lirondo, y como Dios manda. Pero reparé en el chiste (¿era chiste?) del culto (más de lo que pensara uno) camarero. ¿*Churrigueresco* mi puré?... Pues sí, lo era y no —¡qué va!— *herreriano,* cual hubiera debido de ser una República de Platón. Pero no por eso —por parecerse a una linda (sí: linda) y multiforme cagarruta—, dejaba de ser un puré sabroso, ni menos nutritivo. Hasta me atreveré a decir —también hurgándolo (y peor hubiera sido «meneallo») a lo sicanalítico— que más sabroso, más nutricio resultaba... por ser *churrigueresco.*

O sea, otra vez, que aun siendo la forma —la multiforma (el «estilo»)— lo importante, lo esencial, *hace* ella que tan esencial, tan importante resulte el fondo, la historia, como lo cortés no quita lo valiente, sino que lo explicita.

Así la obra de don Camilo. Que el adorno, el realce, la «multiforma», el floripondio, el barroquismo, el churriguerismo, la cadencia, la aliteración, la repetición, la adjetivación recurrente y acumuladora («... *esa paz infinita, ese inmenso y poético estupor que sólo encuentran tímido como la última florecilla que miran...*», etc.) (2) a modo de progresión geométrica, todos aquellos *procedimientos* estilísticos (o que lo parecen) hacen más sabrosa, más nutricia, más real, más inverosímilmente verdadera —que es de lo que se trata en literatura— la «historia». Cual el matasello que en efecto «mata» —y remata— el sello, pero lo adorna y lo autentifica, dándole una «suerte de eternidad»: «*No lo toquéis ya más...*»

Igual que es capaz un Quevedo de los más indigestos mamotretos sobre la *Política de Dios,* como de los muy nutricios y muy «churriguerescos» —antes de la letra— *Sueños*... Sí, bien lo dijo Miguel Delibes: *Relacionar a Cela con Quevedo no me parece ningún disparate.* En efecto, no es ningún disparate, ninguna paradoja, y... a saber, ¿a cuál de los dos honra más la comparación? Lo mismo que calificó don Antonio a Unamuno de «quijotesco», podríamos exclamar:

Este quevedesco don Camilo José Cela.

Lo escabroso, lo «obsceno», lo escatológico —y si me apuran la misma coprolalia—, lo pornográfico —dicho a la española: «lo verde»— pertenecen a este churriguerismo de nuestro don Camilo al ser realce,

(2) *La Catira* (Ed. Noguer), p. 47.

adorno, multiforma, «floripondio»..., sal —¿será una muchacha *salada* más... sabrosa?— sin la cual quedaría sosa y poco nutricia la historia, sin la cual ni siquiera habría historia (¿para qué?). Ya que con nuestro don Camilo pasa al revés de con otros escritores: no es el estilo el papel (y no de estraza) que envuelve la mercancía, sino de algún modo, la mercancía la que envuelve el papel —o se confunde con él—. O por decirlo en cristiano: fondo y forma (estilo) se condicionan y se explicitan (y se necesitan) mutua y recíprocamente.

Y si el mismo «tema» de la historia es la escatología (o la tan cacareada, hoy, «erótica»: da lo mismo, no vamos a discutir matices y pejigueras), como pasa con los *Diccionarios Secretos,* o la coprolalia, como ocurre a veces en ciertas «monadas» del *Oficio de Tinieblas,* miel —¡es un decir!— sobre hojuelas (y cuanta más miel, cuanto más «Eros», mejor).

Tanta escatología, tanta coprolalia, tanto adorno, arabesco, realce, floripondio, lo que sea, podría llevar al sobresalto, al escándalo, al pánico como sucede con el *esperpento* valleinclanesco. Y cierto que, *visto con gafas de miope,* es la obra de Cela «esperpéntica»..., pero a lo que conduce más bien es al delirio sagrado, y muchas veces —o las más— al humor.

Porque eso que se ha dado en llamar «tremendismo» no es más que humor. ¿Humor negro?... según y cómo. Por razones históricas obvias, no podía el don Camilo de cuando *Pascual Duarte* o *La colmena* sino disfrazar su hiriente «foto al minuto» (que no instantánea) de la sociedad española de aquel entonces; pero era la máscara («esperpéntica») tan transparente como el espejo de Alicia, y lo horroroso (por ejemplo, la acumulación de crímenes de Pascual Duarte) más *humorístico* resultaba, por ser voluntaria y bien calculada aceleración, que... *tremendo* (aun siéndolo, claro está). Ha dicho Bergson, si no mal recuerdo, que era «lo cómico algo mecánico aplicado a lo viviente» (la traducción es mía); digamos que el humor —¡no gratuito! ¡mucho cuidado!— celiano es: «lo tremendo aplicado a lo real».

La muerte del padre de Pascual Duarte, rabioso y rabiando, dando patadas en la puerta de la alacena donde le han encerrado sus familiares, según como se mire, puede provocar el horror («tremendismo») o... la risa («humor negro»), igual la matanza (la «masacre») de tantas ovejas en *La naranja es fruto de invierno,* igual el horripilante («tremendismo») relato de la enfermera de *Pabellón de reposo,* carcajeándose del tísico que se murió vomitando sangre, en puros cueros y con los calcetines puestos.

Claro que, *in illo tempore* (la inmediata posguerra), había que andar con los pies de plomo, y el Pascual Duarte que usa de la conocida

muletilla *con perdón* al aludir al trasero, o a la «culera» de una silla, no lo hace solamente por ser campesino —como lo afirma Sara Suárez (3)—, sino porque había que suavizar (con humor) algo el decir (aunque fuera «buen decir»), con la mira puesta en el futuro y timorato (o hipócrita) censor. (No por nada no quería ir a la cárcel con don Camilo el buenazo de Pío Baroja.)

Luego... con el tiempo, irá multiplicando y frutando, en la obra de nuestro don Camilo, la palabra «chabacana» —que decían los eruditos a la violeta—, y «con perdón» o sin él, se escribirán con todas sus letras: «coño», «culo» y «cipote», y demás palabras *castellanas* para escarmiento de los mismos, y otra vez: *«No lo toquéis ya más...* (el coño, el cipote, el culo...) *que así es la rosa».* Sí: *la rosa* Y el diputado «cachondo» tomará un baño de asiento de chocolate hirviendo —*sádico* suplicio—, y se suicidará el homosexual con el cañón del fusil en el ano (4). ¡Todo lógico, logiquísimo, «tremendo», «humorístico»..., auténtico y no esperpéntico»!

Y a la llegada, a la salida del túnel, ya no le hace falta a nuestro don Camilo escribir las palabras «chabacanas» con todas sus letras, sino aludirlas con su disfraz científico, cual aparecen en *Oficio de Tinieblas* como ya hube de comentarlo en otra ocasión (5).

* * *

A Cela se le ha querido entender mal, con eso del «tremendismo» o de lo «negro». Hasta llegaron los críticos del otro lado del Pirineo a equipararlo con el Camus del *Extranjero* contemporáneo, en efecto, de *Pascual Duarte,* pero es el *Meursault* de Camus un pobre tipo sin «sal», incapaz del menor rasgo de humor, quien, precisamente, se deja llevar de la vida y, luego, condenar, con la mayor «indiferencia», sin esa *tremenda* vitalidad del héroe celiano, cuya *rebeldía* (no indiferencia) se revela hasta en el momento último de ser llevado al patíbulo.

Los enjalbegados sepulcros que son los diccionarios, enciclopedias y demás tratados de literatura, siempre (o casi) suelen citar como obra «cumbre» (además de *Pascual Duarte)* de don Camilo, el *Viaje a la Alcarria...* sin querer percatarse de que es el primero —cronológicamente, a lo menos en cuanto a su aparición— y el más «cuerdo» de una despampanante serie: *Primer viaje andaluz* (todavía estamos esperando el segundo, ¿o pasará como con la segunda «Galatea» de

(3) Sara Suárez: *El léxico de Camilo José Cela* (Ed. Alfaguara).

(4) *San Camilo, 36.*

(5) En un artículo aparecido en «Bulletin des Langues Néo-Latines» a raíz de la salida de *Oficio de tinieblas 5.*

Cervantes?), *Del Miño al Bidasoa, Viaje al Pirineo de Lérida*, etc., y sobre todo el extraordinariamente preciso: *Judíos, moros y cristianos* en el que, tanto en el mapa como en el terreno, podemos seguir, paso a paso al «Vagabundo» (Si no me creéis, haced la prueba que la he hecho yo).

Recorre a pata el «Vagabundo», el «fraile choricero», toda la «tremenda», la «esperpéntica» (ahora, sí) geografía de la piel de toro. Para escarmiento —otra vez— de timoratos y «eruditos a la violeta», pocas son en estos relatos de viaje las —que dicen ellos— «chabacanerías» («el excremento, o sea la mierda...», «dedo al culo...» y pocas más «espigadas» —¡qué bien dicho!— acá y allá)..., pero una serie de «fotografías al minuto» para aviso de caminantes, que no —¡qué va!— de «turistas» *(¡los hay menos!)* (6). Con el soporte del paisaje —casi siempre por buen tiempo— el adorno churrigueresco, el realce, el «floripondio», se va dulcificando cual si se rascara suave y delicadamente la piel del toro y se la dejara tersa y lisa, pero así y todo, con el natural escozor. Emulando —quizá... como lo dije en cierta ocasión, en la que, por cierto me salió el tiro por la culata (me curo en salud) por culpa de unas benditas cintas magnetofónicas: ¡otro «Watergate», sólo que al revés!— al viejo vagabundo Ciro Bayo, a la par que al anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* (diz que fue fr. Juan de Ortega...) (7), sublima el pintoresquismo para dejar, a flor de piel —cual *otro* dejara «la tarde loca de higueras y de rumores calientes»— aquel temblor, aquella grima del pánico («pánico», como es sabidísimo, viene de Pan) sagrado.

* * *

Queda la joya. Queda *El molino de viento.* (Algún día habrá que hacer un estudio detallado de este «cuento de cuentos».) Cada cual tiene sus preferencias. A cada cual le hace más gracia esta o aquella obra de un escritor *genial*. Para mí, el luciente carbunclo de la testuz (¡qué gongorino me sale!, ¿verdad?) celiana es *El molino de viento.* Entre las muchísimas páginas de antología (casi todas) de la obra de don Camilo, sobresalen dos (a mi humilde ver): la una es la muerte de don Froilán de la mano airada de su «hija» la Catira («... le metió las seis balas en el cuerpo, no marró ni una») (8), y la confesión de Luisita, la del *Molino de viento* («¡Anda, di! ¿Quién te preñó?») ante la amenaza del hierro de atizar la lumbre enarbolado por la «Pioja», su madre... («Fue padre»).

---

(6) *Primer viaje andaluz* (un turista le saca la foto a un burro).
(7) Le regretté Marcel Bataillon (notre maître) proposait en effet fray Juan de Ortega.
(8) *Catira* (Ed. Noguer), p. 48.

«¿Tremendismo?»... Más bien, otra vez, humor, humor cruel, humor negro, que revela, como un ácido el negativo de la fotografía al minuto (o también como el «agua fuerte» que cava más hondo aún que el buril el «capricho» goyesco).

Más que un cuento, más que un «apunte carpetovetónico», más que una novelita, es el *Molino de viento* un poema... barroco, desde luego. Ni le faltan los estribillos («¡Pataplún!», «¡Rataplán!», «¡Kiriquiriquí»), ni el movimiento ascendente que culmina en una aceleración *lírica* en las últimas páginas.

Y es que *El molino de viento,* más que microcosmos es otra... *colmena.* Una «colmena» diminuta, claro, con sus muchas abejas —todas, o casi, obreras— que se llaman Hermógenes, don Canuto, doña Pepita, el bombardino Peláez, el señor Asterio («Muermo» por mal nombre), etc., y otros muchos entre los cuales descuellan (y no por su talla) las tiernas, las entrañables figuras de los dos niños: Fabián (el de don Fabián) y el Paquito que se vendrá del techo abajo y morirá como un gato despanzurrado; porque, eso sí: no hay piedad, porque la vida es así: *«Aquí no es como en caballería. Aquí todo tiene su explicación»* (9). (Y hasta si el nombre geográfico del *Molino de viento* es Cebreros, ¡pueblo al que no le hace falta la gloria ministerial, que le bastaba la de don Camilo!)

Podría ser *El molino de viento* la pauta, o la llave, o el hilo de Ariadna para llevarnos a través de toda la obra de Camilo José Cela. Muy sabiamente se entrecruzan los hilos de cada destino, igual que el Guadiana (del que tan bellamente nos cuenta don Camilo en su *Primer viaje andaluz)* suelen desaparecer y resurgir cuando menos se les espera sus títeres (esta vez: con cabeza), dando lugar, por ejemplo, a las dos «confesiones» del tío Hermógenes el de los fideos, la primera en el confesonario del señor ecónomo, la segunda en el despacho del señor juez (quien nunca «se daba verdes» con quien fuese): ambas acerca de su mujer zullenca —«para el flato, zapato», que dice un médico amigo mío— y antojadiza, que siempre se sale con la suya (es un decir) en el menos oportuno de los momentos... Confesiones ambas joyas del buen decir, del «humor» (ya no negro, sino fino, finísimo), y también del «suspense»... a lo chusco, a lo churrigueresco.

Quien no habría leído más que *El molino de viento* no necesitaría, pues, saber más de la obra de Cela para conocerla (y re-conocerla) toda. Lo cual no quiere decir —¡ni mucho menos!— que lo demás... y los demás *viejos amigos* de don Camilo no merezca, ni merezcan ellos ser conocidos y estudiados para dejarnos boquiabiertos.

Quedan los «procedimientos» —¿pero no estábamos hablando de

---

(9) *Molino de viento* (Ed. Noguer), p. 94.

ellos?—. O si se prefiere la armazón variopinta que muchas veces no deja de ser esto: un procedimiento, una armazón: un *cuento de la buena pipa,* o una serpiente que la cola se muerde como resulta más que claro (y ya se lo dije años ha al propio don Camilo en una carta —se cura uno en salud otra vez—) en *Tobogán de hambrientos,* para no citar más que un ejemplo. O también al mezclar, al alimón, o a modo de canto llano amebeo, la descripción con la plática, como en el famoso (¡otra página de antología... si decíamos que lo eran casi todas!) diálogo del «Vagabundo» con el hidalgo mendigo al pie del puente de Roa... (10), y en otros muchos pasajes *por el estilo* (y nunca mejor dicho).

¿Qué decir más? Traté de mostrar que en don Camilo no vale la clásica disyuntiva entre «fondo y forma»; que como en el estilo churrigueresco la forma, la multiforma, el realce, el floripondio, adrede exagerado, inflado, coruscante y con mucha prosopopeya *no servía para adorno,* sino para *justificar* la base, el soporte, el zócalo, la peana, los cuales, a su vez, condicionan la superestructura —¡qué diría un discípulo de don Carlos Marx!— sin la cual no existiría. Sí, a

> *este solanesco, goyesco, quevedesco, genial (de todos modos) don Camilo José Cela.*

igual que le saliera a mi carpetovetónico camarero, *le ha salido el plato churrigueresco...*, el plato, o sea la obra, para mayor gloria suya.

ANDRE BERTHELOT

38, bd. A. France
72000-Le Mans (FRANCIA)

(10) *Judíos, moros y cristianos.*

LAS FORMAS DE SUJETO INDETERMINADO EN LA PROSA DE CAMILO JOSE CELA

La conocida riqueza lingüística de Camilo José Cela ha motivado numerosos estudios, desde los más diversos puntos de vista. Podrían citarse, entre otros, el libro de Sara Suárez sobre el léxico del novelista (1) o los estudios de Olga Prjevalinsky (2) y Victorino Polo (3).

El presente artículo se centra sobre un único aspecto: el uso que hace el novelista de las formas de sujeto indeterminado. La obra de Camilo José Cela nos ofrece múltiples aspectos dignos de atención desde dicha perspectiva: la narración en primera persona *(La familia de Pascual Duarte)*, la mezcla de diálogo y narración en tercera persona *(La colmena)*, las teóricamente posibles variantes del español de América *(La Catira)* o el uso coloquial *(Nuevas escenas matritenses)*. No tendrían por qué pararse aquí los ejemplos, pero pensamos que el estudio de estas obras citadas (4) puede ofrecer resultados útiles y generalizables al resto de la producción celiana.

Por otro lado, para analizar la totalidad de la obra narrativa de Camilo J. Cela hubiese sido preciso emplear computadoras electrónicas, a las que no teníamos acceso.

Tres son las formas que aparecen en la obra de Cela como sustitutos del pronombre personal de primera persona: *uno, un servidor* y *usted*. Pasemos ahora a su estudio pormenorizado:

a) *Uno:* En su obra *El español coloquial* (5), y dentro del capítulo dedicado a «La cortesía», nos habla Beinhauer de algunos fenómenos

---

(1) Suárez, Sara: *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, Alfaguara, 1969.

(2) Prjevalinsky, Olga: *El sistema estético de Camilo José Cela*. Pról. Camilo J. Cela, Valencia, Castalia, 1960.

(3) Polo, Victorino: Un novelista español contemporáneo. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1967.

(4) Hemos manejado las siguientes ediciones: *La familia de Pascual Duarte*, Destino, primera edición, en Destinolibro, Barcelona, 1972; *La Colmena*, Ed. Noguer, 12.ª edic., Barcelona, 1972; *La Catira*, Ed. Noguer, 5.ª edic., Barcelona, 1972; *Nuevas escenas matritenses*, 1.ª y 2.ª series. Ed. Alfaguara, 1.ª edic., Madrid, 1965; 3.ª, 4.ª, 5.ª y 6.ª series. Ed. Alfaguara, 1.ª edic., Madrid, 1966.

(5) Beinhauer, Werner: *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1968.

estilísticos, entre los cuales menciona el de la elusión de la primera persona en el diálogo y su sustitución por la tercera, como haciendo partícipe al interlocutor en la acción o, mejor, para disminuir la tensión personal, creando una persona neutra, es decir, una expresión apersonal.

Así, es muy frecuente la expresión impersonal para evitar el uso de la primera persona. Sirva de ejemplo este de Vital Aza (6):

Habla Luciano, alto jefe de Juan: *Tome usted un cigarro.* Juan: *Se estima* (7).

Creemos que acierta plenamente Beinhauer cuando dice que «sobre todo la gente del pueblo propende a ocultarse así detrás de la generalidad refugiándose así en esta expresión anónima». Según Beinhauer, el empleo de la forma *uno* como expresión impersonal ocurre sobre todo en textos de tipo popular.

En las obras que hemos estudiado nos encontramos con 111 casos en que la forma *uno* sustituye al pronombre personal de primera persona sujeto, y de ellos, una abrumadora mayoría —62— aparecen en las *Nuevas escenas matritenses*, en donde Cela trata de plasmar el habla popular madrileña, siguiendo en orden de importancia *La Colmena* —21 casos—, cuya acción transcurre también en el Madrid de la posguerra. Sin embargo, en *La familia de Pascual Duarte*, evidentemente debido al predominio que se da en esta obra de la narración sobre el diálogo (recordemos que el uso de *uno* es fundamentalmente coloquial, popular), son sólo dieciocho las ocasiones en que esta forma sustituye al pronombre personal sujeto de primera persona (son bastantes, ya que el que habla en la narración es un hombre de pueblo).

En *La Catira* sólo encontramos 10 casos, pese a que para Kany este uso del pronombre indefinido *uno,* como sucedáneo de *yo,* parece más corriente, en general, en el español de América que en España (8).

Pero ¿quiénes emplean este *uno, una,* en función pronominal? ¿Cuál es la extracción social de los personajes que recurren al uso de *uno* para eludir así la primera persona?

En las obras que hemos analizado (9) lo emplean casi en la misma proporción hombre y mujeres, viejos y jóvenes.

---

(6) Cito por Beinhauer, *op. cit.*, p. 141.

(7) El estudio de este *se* nos llevaría muy lejos. ¿Pasivo? ¿Medio? ¿Reflexivo? ¿Activo?

(8) Kany, Charles: *Sintaxis hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1969, p. 177.

(9) Para referirnos a las obras estudiadas emplearemos las siguientes siglas a partir de ahora: *La familia de Pascual Duarte = P; La Colmena = C; La Catira = Ca; Nuevas escenas matritenses = N. E. M.*

Habla un funcionario de Correos jubilado: —*No crea; lo que pasa es que, de joven, uno no las pensaba demasiado (N. E. M.,* 2.ª serie, 57).

Habla un viandante: —*Tiene usted un trasero muy aparente.* Contesta una criada: —*¡Porque una es honrada, caballero, y no se lo deja sobar! (N. E. M.,* 1.ª serie, 19).

Habla un estudiante de notarías: —*Descuide usted, señora, no pase cuidado, uno es un caballero.*

También el autor hace uso de este *uno* en su narración-diálogo con el lector.

Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera, uno ya está hecho a todo (Ca, 10) (10).

La mayoría de las personas que aparecen en las obras estudiadas pertenecen a la clase popular, encontrándose entre ellas gentes de las más variadas profesiones, como trovadores, callejeros, organilleros, botijeros, funcionarios de correos jubilados, titiriteros, administrativos jubilados, representantes, oficinistas, un brigada, fabricantes de organillos, retratistas ambulantes, escribientes (de Juzgado), «poetas», un estudiante de Notarías, un guardia municipal, criadas, fulanas, la dueña de un bar, una matarife, amas de cría, una maestra nacional, la propietaria de una fontanería, una vaquería, vendedoras ambulantes, etc. Como vemos, todas estas personas pertenecen a un ambiente urbano muy concreto en este caso: el del Madrid de la posguerra... Organilleros, amas de cría, titiriteros, trovadores ambulantes, retratistas..., nos dan la imagen de un Madrid ya a punto de desaparecer, si es que no ha desaparecido ya por completo.

No obstante, esto no es óbice para que, cuando la acción se traslada al medio rural, este *uno, una,* siga apareciendo (18 casos en *La familia de Pascual Duarte*), tanto en boca masculina como femenina:

Habla Pascual: —*¡Ay, tiempos aquellos en que aún quedaban instantes en que uno parecía como sospechar la felicidad y qué lejanos me parecéis ahora! (P,* 71).

En las obras estudiadas este *uno* aparece sobre todo en el diálogo:

Habla el mestizo Rubén Domingo: —*Güeno, mié, cuñao, que esto e las aguas es ya mucha vaina, pues, que uno es más bien de aguardiente, ¿sabe?, y e a caballo (Ca,* 72).

Habla un trovador ciego: —*¡Hombre! ¡Si uno viviera de cortar el cupón, como los rentistas! (N. E. M.,* 1.ª serie, 23).

(10) Salvo casos excepcionales, sólo se cita un ejemplo de cada uso, para no caer en la reiteración.

Conviene subrayar una vez más que el autor también lo emplea cuando describe algún personaje o escena, o simplemente cuando transmite al lector lo que él opina del tema tratado.

> *Esto de los porrones es algo bastante parecido al sufragio universal; uno no sabría explicarlo, pero medio se imagina que debe ser así (N. E. M.,* 2.ª serie, 74).

Es interesante señalar que la mayoría de las veces que este *uno* aparece en *La familia de Pascual Duarte* es en boca de Pascual, que, como sabemos, emplea con preferencia la narración en primera persona casi a lo largo de toda la obra:

> *El odio tarda años en incubar; uno ya no es un niño y cuando el odio crezca y nos ahogue los pulsos nuestra vida se irá... (P,* 103).

Como ya hemos dicho líneas arriba, hay un aplastante predominio del *uno una* en el diálogo, y principalmente cuando en éste se intenta reproducir un habla muy concreta: el de las clases populares de un Madrid variopinto, lleno de color y personalidad y hoy ya casi inexistente.

Vamos a fijarnos ahora en los tiempos verbales con que suele aparecer la forma *uno.* De ellos, una abrumadora mayoría —el 80 por 100 de los casos— aparecen con presente, generalmente de indicativo, aunque hay algunos casos con presente de subjuntivo, pero siempre utilizados con valor de presente.

> *¡A lo mejor coge una lo que no tiene! (C,* 60).
> *A veces, tocando el piano, uno también se equivoca y golpea en la tecla de al lado. (Ca,* 82).

A este 80 por 100 de formas en presente habría que añadir algunos casos —ocho en total—, en que este *uno* aparece con imperfecto de indicativo o copretérito, que por su valor de presente de un pasado o presente narrativo está en la misma dimensión temporal del presente:

> *De joven, todo lo veía una mejor (N. E. M.,* 5.ª serie, 33).

Hay un caso en que este imperfecto tiene valor de condicional o pospretérito:

> Habla un fabricante de organillos: *—Uno, en su humildad no se cambiaba por nadie (N. E. M.,* 5.ª serie, 56).

Tanto este caso como los otros cuatro que nos encontramos de condicional siguen, pues, circunscritos en la dimensión de presente por tener un claro sentido hipotético:

> ... *si no fuera por el Isidro, ¡pobre hijo!, una estaría mejor en el otro mundo (N. E. M.,* 5.ª serie, 61).

Sólo en una ocasión este *uno* aparece junto a una forma en pasado absoluto, pudiéndose notar un claro énfasis por parte del que habla:

> *Uno fabricó organillos porque quiso... (N. E. M.,* 5.ª serie, 58).

El otro caso en que *uno* aparece junto a una forma de pasado lo podemos seguir considerando dentro del presente, puesto que se trata de una muletilla del hablante que utiliza este esquema de *uno* + pasado + presente:

> *—Coño, uno fue y va y le dice digo a mi esposa... (N. E. M.,* 1.ª serie, 31).

Por lo tanto, es claro el predominio del tiempo presente con *uno,* lo cual es lógico por ser ésta una forma que se usa —como ya señalamos antes— predominantemente en el diálogo.

Con respecto a los verbos que acompañan a la forma en cuestión, sólo merece ser destacado que en un 67 por 100 de los casos aparece con verbos no reflexivos.

Para acabar este apartado señalaremos que en la colocación de esta forma *uno* con respecto al verbo predomina la anteposición: en el 78 por 100 de los ejemplos, el orden es *uno* + verbo.

b) *Un servidor:* Para Beinhauer el uso de este sustituto de *yo* «descansa sobre una ficticia relación "señor-criado", en la que el hablante simula asumir el papel de servidor del interlocutor, asignándole a éste el de amo» (11). Según este autor, se trata, pues, de una cortesía interesada, ya que la significación originaria de *servidor* ha llegado a perderse casi, usándose incluso para insultar.

Veamos ahora lo que ocurre en las obras estudiadas.

Este sustituto de *yo* aparece sólo en dieciséis ocasiones, muy pocas si las comparamos con las ciento once en que aparece *uno.* De estos dieciséis casos quince pertenecen a las *Nuevas escenas matritenses,* ocurriendo aquí lo mismo que veíamos al estudiar *uno,* en donde también una abrumadora mayoría de los ejemplos aparecían en esta obra.

---

(11) Beinhauer, *op. cit.,* p. 115.

El único caso de *un servidor* que aparece en *La familia de Pascual Duarte* se encuentra al final de la carta que Pascual dirige a don Joaquín Barrera López y que comienza con la usual forma de cortesía: «Muy señor mío», para terminar:

> *... y acoja este ruego de perdón que le envía, como si fuera el mismo don Jesús, su humilde servidor (P).*

Vemos cómo el *servidor* va en este caso reforzado por un adjetivo que resalta aún más la condición inferior del que escribe: *humilde*.

Beinhauer (12) habla también de este caso en que *servidor* se usa en la despedida de las cartas comerciales o ceremoniosas, diciendo que «corresponde a la forma de salutación "Muy señor mío", donde se expresa la otra cara complementaria de la mencionada relación ficticia "amo-siervo"».

Se trata, pues, de un semicliché lingüístico, sin que, no obstante, podamos hablar de lexía, ya que la adjetivación no es fija: «su seguro humilde... servidor».

Vamos a estudiar ahora los restantes ejemplos de *un servidor*, fijándonos especialmente en el tipo de contexto situacional y sintáctico en que aparecen, en el uso de femeninos y en los adjetivos que pueden acompañarlo ocasionalmente.

En la mayoría de los casos el hablante usa *un servidor, una servidora* al dirigirse a una persona superior a él socialmente, pretendiendo tal vez con esto ganarse la simpatía de su interlocutor al incluirse entre sus posibles servidores:

> Habla un vendedor ambulante con una posible cliente: *—Bueno, por los pericos, lo que un servidor siente, más que simpatía, es gratitud (N. E. M.,* 1.ª serie, p. 56).

A veces el hablante se incluye junto con otras personas, iguales suyos socialmente, en la lista de servidores de su interlocutor:

> Habla un joven que toca el acordeón con la persona que le va a contratar: *—Aquí mi compañero y un servidor siempre hemos tenido a gala el respetar las últimas voluntades (N. E. M.,* 4.ª serie, 23).

En un caso este *un servidor* aparece como aposición:

> *... son buenos y trabajadores y nosotros, o sea, un servidor y la Petra, podemos esperar nuestra hora a domicilio... (N. E. M.,* 4.ª serie, 18).

(12) *Op. cit.*, p. 119.

Una prueba del desgaste semántico que ha sufrido la forma *servidor-servidora* —ya señalado por Beinhauer—, es que el hablante lo emplea para dirigirse a personas con las cuales no le une ninguna relación de amo-criado, ni tampoco pretende el primero hacerse simpático a éstas, sino que incluso les lleva la contraria, opinando de manera muy distinta a ellas.

> Un globero piropea a una niñera aplicándole un nombre falso pero de gran difusión en el país, debido a las series televisivas: —*Luse usted muy linda, Nelly.* Y la niñera, un tanto indignada, le responde: —*Servidora no se llama Nelly, a servidora le dicen Bienvenida.*

Asimismo el autor usa varias veces este sustituto de *yo* unas veces narrando —¿dirigiéndose, por tanto, al lector?—, otras en el diálogo con los personajes de la obra —¿quizá por asemejarse a ellos?:

> —*Nos lo topamos el Chato Colombo y un servidor cuando fuimos a llevarle una botella de fino La Ina como regalo por su cumpleaños... (N. E. M.,* 4.ª serie, 80).

c) *Usted.* No es mucho lo que podemos decir aquí del empleo de la forma *usted* como sujeto indeterminado, ya que apenas encontramos casos de este uso en las obras que hemos analizado (tan sólo seis ejemplos). De estos ejemplos sólo uno de ellos aparece en *La Catira,* y los demás se encuentran en las *Nuevas escenas matritenses,* obra en la que, como hemos señalado, se da, con mucha diferencia sobre las demás, un mayor empleo de estas formas de sujeto indeterminado.

En tres ocasiones esta forma de sujeto indeterminado aparece usada por el autor y en otras tantas por uno de sus personajes. El verbo va siempre en presente (de indicativo, menos en dos casos), un presente persistente, atemporal y, por tanto, en consonancia con este sujeto indeterminado que, en todos los casos, salvo en uno del que luego hablaremos, va inmediatamente detrás del verbo:

> ... *¡pásese usted la vida haciendo ponqués y hallaquitos y batidos y huecas, para esto! (Ca,* 213).

Hay algún caso dudoso, como el que a continuación mencionamos, que, por la utilización antepuesta del *usted,* nos hace pensar que tal vez no se trate de la expresión de un sujeto indeterminado, sino de la forma de tratamiento de respeto:

> Habla una señora dirigiéndose a otra: —*Para las patatas al vapor es siempre poca toda la sal que usted ponga al agua (N. E. M.,* 3.ª serie, 72).

Resulta un tanto sorprendente encontrarnos con esta fórmula de impersonalidad utilizada por Cela en pasajes narrativos, dado que el *usted* impersonal es una forma que suele emplearse en el diálogo. Podríamos calificarla de coloquial en todos los sentidos. Es posible pensar que la aparición de esta forma en boca de Cela narrador se deba bien a un diálogo del autor consigo mismo —diálogo tan abundante en sus obras—, bien a que en el fondo Cela se esté dirigiendo al lector. Sirva de ejemplo el siguiente:

> *... El ser humano se adapta fácilmente a todas las situaciones; en esto aventaja a las lombrices intestinales, pongamos por caso, que no pueden subsistir en determinadas condiciones, por ejemplo en un frasquito de formol. Echa usted una lombriz intestinal en un frasquito de formol y no dura nada... (N. E. M.,* 4.ª serie, 49).

Como ha podido verse siguiendo la exposición, el uso de las formas estudiadas de sujeto indeterminado es fundamentalmente coloquial, popular. La obra de Camilo José Cela en la que más abundan es en *Nuevas escenas matritenses,* aunque el autor las emplea a menudo en todas las narraciones. Con el valor generalizador que damos a nuestros datos, la forma de sujeto indeterminado que en más ocasiones aparece es *uno,* predominando —como es lógico— el tiempo presente, por ser el uso de tales formas eminentemente coloquial.

ANGELES ABRUÑEDO

Hernán Cortés, 1
CACERES

LA BIO-POETICA VIAJERA DE CAMILO JOSE CELA

VOCABULARIO

Si elegimos la raíz de la vida, según era en Grecia, se obtiene *bio,* que interviene como factor de orientación. La vida, en la poética, al igual que en biografía. Ya se ve: un itinerario, un encaminamiento, un enfoque, una aspiración asimismo. La narración del vivir, en los años. El hombre y su vida. Con la poética, con su creatividad en el tiempo, con su «arte poética». Dicho así, no se ahonda en la estructura de la cotidianeidad. Precísase afirmar que hay metafísica en esa expresión: la bio-poética es un modo de ensimismarse en las realidades del hombre. ¿Con su significación de soledad interrogadora y dialogadora? Tal es mi parecer. Y al añadirse el adjetivo «viajera», la lectura nos aporta la característica concreta de semejante problemática: una bio-poética viajera. Las emociones y las vibraciones que se observan y alojan en la sensibilidad creativa. Día tras día, kilómetro tras kilómetro, pueblo tras pueblo. Al llevarse a las cuartillas el eco de tal actividad, la meta es clarísima: la literatura. Los libros de viaje. Una ecuación perfectamente lograda, que en el caso de Camilo José Cela se muestra bajo una atmósfera de poesía. Aunque se trate de páginas en prosa, llevan y conllevan sustancia de poesía. Por los campos, por las aldeas, y casi podría decirse al echarse a andar, con los pasos de quien recorre la geografía de España. Paisajes que se van descubriendo en amanecidas y mediodías y atardeceres. El tiempo de las miradas de quien va recorriendo provincias de España. Camilo José Cela, con su mochila al hombro y la pluma en ristre. La vida, como preludio y complemento de lo poético. Una literatura que sabe a placer, en un autor que viaja andando. La unión y la fusión (o alianza y ósmosis, si así se prefiere) del hombre con los panoramas de historia y arte y la lisa y llana vida de siempre entre trabajar y dormir y amar y sufrir y soñar. Una paisajística llena de verdades elementales: las que están al alcance de cualquiera. Tan sólo con voluntad y curiosidad, en la interpretación

de lo que se contempla y analiza. La literatura viajera puede incluso llegar a ser crítico-sociológica. Para Cela se sintetiza en su unicidad de espejo. La trayectoria escogida acarrea la adhesión sencilla y directa a las costumbres y a las tradiciones de la comarca visitada. Surge la penetración y la interpenetración, la relación y la interrelación. Al fin y al cabo, es lo más natural: sin énfasis, en trabazón de humanismo literario. Claro que interviene la imaginación, junto a las *preocupaciones tercas y constantes de la belleza y de la solidaridad.* Por lo menos, con comprensión de par en par abierta a todo y a todos. A ratos, predomina en ansias viajeras de una bio-poética literaria lo escrupulosamente personal, esto es, que viajar a pie es lo que despierta novedad y ayuda a redactar capítulos de un libro. ¿Egoísmo en tal caso? De todo hay en las viñas del Señor, y la subjetividad siempre resulta imperativa. Porque nadie puede olvidar que los libros de viajes llevan una firma: la del escritor que peregrina y que anduvo dando pasos y zancadas a lo largo y a lo ancho (y hasta yo diría: a lo hondo) de unos paisajes habitables y habitados. El viaje tridimensional. Con la exigencia metafísica que tanto satisfacía a Antonio Machado. La vida con savia y sangre de la literatura vivida y asumida. Casi documentalmente hablando. Es así como puede considerarse la bio-poética viajera. Un enriquecimiento. Una temblorosa emoción al acercarse a la gente del país. Con el idioma de la claridad en los labios. Y en una determinada etapa histórica. Tampoco *puede desdeñarse esa precisión. Para Cela, la inauguración fue en* duros años de la posguerra. Pero así se ratificaba la existencia de una literatura de viajes, y con Azorín y Unamuno como referencias. Luego surgieron otros nombres: Candel, Sender, Torbado, Goytisolo. Me limito a tierras españolas. Escritores caminando y escribiendo. La literatura española siempre acogió a los relatos de viajes. Y Cela ha sido el continuador en la posguerra. Quiero decir: el escritor que ha vuelto a las andadas y que ha recordado a todos la hondura y la hermosura de un libro de viajes.

BIBLIOGRAFIA CELIANA

Cabe indicar los títulos correspondientes a la creatividad viajera de Cela. Y nos hallamos con:

Viaje a la Alcarria (con los versos de su cancionero, cada uno en su lugar) y también dándose como antetítulo *Las botas de siete leguas),* siendo la edición definitiva la décima, la del tomo 4 de *Obra completa* (Destino, Barcelona, 1965).

Del Miño al Bidasoa (notas de un vagabundaje), en su edición definitiva, la quinta, en el tomo que se acaba de indicar, número 4.

Cuaderno del Guadarrama, en su edición definitiva, la tercera, en el tomo 5 de *Obra completa* (Destino, Barcelona, 1966).

Avila, en su edición definitiva, la quinta, en el citado tomo número 5.

Judíos, moros y cristianos (Notas de un vagabundaje por Segovia, Avila y sus tierras), en su edición definitiva, la cuarta, en el citado tomo número 5.

Primer viaje andaluz (Notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras), en su edición definitiva, la tercera, en el tomo 6 de *Obra completa* (Destino, Barcelona, 1968).

Viaje al Pirineo de Lérida (Notas de un paseo a pie por el Pallars Subirà, el Valle de Arán y el Condado de Ribagorza), en su edición definitiva, la cuarta, en el citado tomo número 6.

Conviene aclarar que estos tres tomos, los números 4, 5 y 6 de *Obra completa,* llevan un título general que se apoya, además, en cronología correspondiente. Y es *Viajes por España,* agrupándose así:

Viajes por España, 1 (1948-1952).

Viajes por España, 2 (1952-1958).

Viajes por España, 3 (1959-1964).

JUSTIFICACIONES Y APOSTILLAS EN TORNO AL ANSIA DE ECHARSE A LOS CAMINOS

¿Sirve de preámbulo pregonar que eso de hacerse caminante es un privilegio que no a todos les está permitido? Ya sea por razones de puro estado de salud, o por gozar de una santa y amplia humanidad, o por el peso de los años, etc., la literatura viajera requiere determinadas condiciones, y aunque varíen de escritor a escritor, a sabiendas de que la excepción confirma la regla, dígase que es un tipo de literatura que corresponde a un momento muy preciso de la existencia: a la juventud.

Como cuadro sociológico-literario, se alza el relato de la bio-poética viajera, y ofreciendo lo mismo la calidad de la descripción que el reportaje vivo y abierto, junto a las intenciones analizadoras del realismo crítico-social. Se complementa y completa la obra, quiérase o no, en la recuperación del paisaje humano y de la naturaleza. ¿Que eso es resonancia noventaiochista? ¿Y qué? Lo interesante es el valor literario en su generalidad, y si se recibe en la lectura un comentario de acusación sociológica y con su posible reparación, pues tanto mejor. Recuérdese que lo cortés no quita lo valiente. Pero

una lectura puede apreciar el sabor lingüístico y el acento de observaciones pintorescas al propio tiempo que las pinceladas de las caminatas y poner de relieve las bellezas vistas y hondamente sentidas, ya sean del arte humano o de los paisajes. Es cuadro sociológico-literario por fuerza, por definición diría yo. Con las oportunas impresiones estéticas, junto a las sensaciones de vida social. El realismo y la magia pueden articularse en buena armonía.

¿Es que lo consiguió Cela? ¿Logró Cela esa armonía de buen augurio literario y humano? La respuesta, en cuanto a su primer libro, *Viaje a la Alcarria,* indudablemente que sí, la afirmación es obvia. ¿Y en los libros restantes? Pues resulta que ya se había desbrozado el camino, y que la innovación (o el redescubrimiento de la narrativa viajera) ya no aportaba la misma dicha para escribir y para leer. Fatalmente, el autor tenía que utilizar procedimientos ya empleados y así aprovechaba sus propias conquistas. No creo que sea reproche. Es así y nada más. Los gajes del oficio.

La literatura de viajes por España, y con 1948 en la realidad de entonces y en la memoria de ahora, ¿tenía que haberse preocupado, e intensamente, ante las dificultades de vivir en cualquier punto de España, lo mismo pueblo que ciudad? Es evidente que la cronología histórica de aquellos años no dejaba lugar a dudas: la censura, el combate cultural en silencio, las coordenadas duras de la autoridad del régimen dictatorial, etc. Se soñaba en ambientes apacibles, y Cela lo subraya así:

«Se camina con la mochila al hombro y —si se puede— también con una paz infinita en el corazón. Después se escribe descabalgando la mochila, pero no la paz: después se escribe descinchado y en cueros, para mejor sentir la tenue caricia de la paz. La fórmula es fácil y a veces (o a la larga) imposible...» (1).

Caminar, y de nuevo Antonio Machado en los recuerdos. Un deseo fulgurante de sobrepasarse, de intentar mostrar la protesta ante el reino de lo absurdo. Con una dinámica del espíritu, como exigencia de la fidelidad. Pero sin desesperación. Humanamente. Alianza de aspiraciones: «Nadie es más que nadie, como se dice por tierras de Castilla», se leía en Juan de Mairena. La tajante autenticidad. Caminar y pensar, con la paz en los labios y en el corazón. ¿Es que Cela llevaba en la mente algunos versos machadianos? Esos que plantean que:

Entre el vivir y el soñar
está lo que más importa.
(«Los complementarios».)

---

(1) P. 9, en *Obra completa,* t. 4.

O los que incitan a hablar mientras se vive, y sobre todo al ir por el campo, sin desconfianza alguna:

Un corazón solitario
no es un corazón.

(«Nuevas canciones».)

Una dicha en las palabras, la eternización, acaso, de la instantaneidad. Diálogos del hombre con los paisajes. Caminante o vagabundo, pero escritor. La fuerza del oficio. España, al caminar, la honda idea del 98. Ser viajero, con sus íntimas soledades. También lo repetía Ortega y Gasset. Al viajar, se aprende. Con los ojos de par en par abiertos. Y la palabra solidaria y comprensiva en la palma de la mano. Testigo, y testimonio. Decantando el sentido de lo visto y vivido, reviviéndolo en la escritura, en las páginas escritas y editadas. Tal vez sea recorrer tiempos de historia ida y presente, un caminar por los «pobres campos malditos / pobres campos de mi patria» (como se lee en «La tierra de Alvargonzález»). Y si Cela pensó ante todo en Castilla, es que se alzaban estampas de tristeza y de literatura, el hombre con hambre y con esperanza apagada. Ascéticamente situado en pobreza y humillaciones. El escritor se lanzaba a los caminos para conocer, para aprender, para enterarse de la realidad de España. Ante porvenires inciertos y efímeros acaso, cuando aún no se abrieron las puertas a la emigración económica hacia Europa, España sufría en sus espacios desnudos y, sin embargo, barrancosos y despiertos. Sabiendo que «caminos tiene el sueño» (poema XXII de «Del camino»), porque el camino se lo hace uno mismo, eso de «yo iba haciendo mi camino», pese a tratarse de una visión más bien oscura, de un «amargo caminar». El apego a la tierra, a sus casas y a sus moradores, el arraigo lúcido en lo que en nosotros domina: el amor a España. Esas tierras con ancla en los sentimientos, lo que Machado cantó así:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!

(«La tierra de Alvargonzález».)

Campos de Soria, Castilla en su estameña grisácea y pétrea, y no lejos de la Alcarria. Campos para echarse a caminar y a pensar. La deliberada intención de ver al caminar, haciéndose el camino: «Sí; el camino se hizo para ser caminado» (2), escribe Cela, y así se

(2) P. 11, *Ibídem.*

llega a la introspección incluso: «El vagabundo —quiere decirse, ahora, el escritor— se anduvo ya las bastantes leguas españolas como para saber de qué pie cojea y como para adivinar, de paso, que la cojera es mala baldadura de caminantes» (3). El hombre, con sus secretos, peregrinando a través de provincias y comarcas. ¿Como aquel *peregrino en su patria,* del que ya nos hablara Lope de Vega? Posiblemente, no; sus móviles eran de amor más bien, y amor sin la geografía. Pero peregrino fue Larra, con la realidad que le goteaba la observación de España. ¿Y qué preocupación habitaba en Cela? Amor, seguro, y la riqueza que hacia dentro se consigue peregrinando, aunque se sequen los ojos llorando y escuezan los ojos a fuerza de mirar. La verdad, sin embargo, no es tan radical en el vagabundo-escritor. No como mero ejercicio de ver y sentir y escribir, desde luego. «Al vagabundo, a fuerza de rodar y rodar por los caminos de España, se le limaron hasta las asperezas de la voz» (4). Cela lo cree, y con sinceridad, porque el vagabundo «piensa que el oficio del escritor es arte de poda y de renunciación» (5), y también lo piensa el escritor, que eso de podar y de renunciar es arte de caminar, machadianamente hablando. Con alcances secretos y hondísimos, que transforman al relato de la peregrinación en documento literario y subjetivo y, asimismo, sociológico.

Cela sigue advirtiéndose y advirtiéndonos que «los vagabundos tampoco precisan de muy pesados e innecesarios ropajes, y el escritor, aun el que más sedentario pudiera parecer, es siempre un irredento vagabundo: ése es su mayor timbre de gloria y libertad» (6). Afirmación que insiste en calar, colándose por resquicios de la vida, y allá por los años 1946-1947 era aprender a trancas y barrancas, incluso en lagares y en vagones de tercera clase (por entonces aún los había) y también «en las reboticas, en los mesones, en las tabernas en las que se despacha el peleón morapio y donde se prohibe cantar —ni bien ni mal—, escupir en las paredes, hablar de política y blasfemar sin causa justificada» (7). Cela, con sus reaños y su pluma al acecho; para escudriñar en todo, a fuerza de ir pataleando por terrones y cruzando a campo traviesa. Un objetivo le guiaba, tanto como vagabundo como viajero escritor. Se desnuda en cuanto a su intencionalidad: «Ahora sólo le toca seguir buscando el meollo de las cosas —y que haya suerte—, desbrozando al objeto de añadidos, postizos y demás confundidoras y áureas bagatelas. El escritor, en

---

(3) *Obra completa,* t 4, pp. 11-16.
(4) *Ibídem.*
(5) *Ibíd.*
(6) *Ibíd.*
(7) *Ibíd.*

vez de pluma, debería usar como herramienta un escalpelo finísimo y, en su defecto, un hacha de mango largo, un hacha de leñador» (8). No impera la comicidad, sino la seriedad. Y es que tal vez «los libros de viajes sean buen recodo para la pausa y la meditación» (9). Páginas descriptivas y analíticas, y en todo caso inspiradoras de la verdad, que nunca, y pese a mil trabas, nunca puede ser censurada: la verdad de agobiantes angustias al asomarse al pozo de España. Tanto es así que, en 1963, Cela recapitulaba sus recuerdos de literatura viajera y reproducía sus propias consejas: «Si alguna vez vuelve a echarse al camino, lo más probable es que antes se haga un lavado de cerebro...; hasta hoy tuvo bastante suerte, porque si bien, a veces, durmió en las fondas del Estado, no terminó dando con sus huesos en galeras... El vagabundo piensa que, por decirlo aquí y ya a la distancia, ningún dolor habrá de lloverle sobre los lomos» (10).

Dolor ante lo que se ve, dolor acaso sobre los lomos, y tamaña recompensa lleva mucha ironía. Como palabras del refranero popular, con las estacas que separan los diferentes viajes por España, con los años ya indicados: 1948-1952, 1952-1958 y 1959-1964, años no de las correrías propiamente dichas, sino de su incorporación al libro. Una tentación viajera y vagabunda en Cela. Echarse al camino y pensar, hacer camino al andar, no siempre fue tarea fácil y no siempre se dio al texto impreso. Las carpetas, casi con polvo del camino y del tiempo, se iban volviendo grávidas, como las hembras de bóvidos de las cuevas de Lascaux (Francia). Cela se sentía animado por la literatura del vagabundaje, y las cuartillas eran algo así como el pan cotidiano. Mucho ver, mucho escribir, y es algo que en su obra se subraya: la presencia del gusto por los caminos, por caminar.

¿Tendencia, vocación, aprovechamiento temático? Acudamos a «Aclaración sobre los viajes sueltos, dispersos o sin ordenar»; leemos que «La verdad es que el naipe de los viajes es algo que se ha venido pintando con cierta persistencia a lo largo de mi obra» (11) y vuelve a confirmarlo en «Nota a lo publicado en *Mis páginas preferidas*»: «Declaro que me apasiona el campo de España. Declaro también que hago lo posible por demostrarlo... Creo que la prueba de caminar España no es mala gimnasia para el escritor de nuestro país, hombre que, salvo excepciones, suele estar y presentarse demasiado apegado al asfalto» (12). Una rotunda profesión de fe. En

(8) *Ibíd.*
(9) *Ibíd.*
(10) *Ibíd.*
(11) *Obra completa*, t. 4, p. 506.
(12) *Ibídem*, t. 4, p. 516.

ésas estamos, y las crónicas viajeras celianas tienen el encanto de las palabras saboreadas como si se tratase de algún apetitoso guiso. Porque hay mucha sustancia del vivir de España en sus páginas más o menos nómadas, páginas a ratos con jolgorio y a ratos con cavilaciones, aunque casi siempre lo celiano (por lo menos, en apariencia, en el ropaje externo del habla y del cancionero) sea texto escrito «con el ánimo en fiesta, los músculos y la sesera en bien entrenado reposo» (13).

Mucho juego y mucho jugo sale del caminar, y por eso la pluma grababa recuerdos con placer, y «Varias son las crónicas de viajes que, peinadas por el inclemente escardillo del tiempo, se fueron quedando sueltas, dispersas o sin ordenar. Varios también fueron los viajes truncos, los viajes mochos, los viajes quebrados y estrangulados por la una o por la otra razón..., y pueden considerarse como la fe de vida de mis primeras tímidas andaduras por la entrañable y vieja y rugosa costra de España, jamás caminada, palmo a palmo y sin dejar ni un solo palmo, por nadie (que se sepa)...» (14).

Cela se entregó apasionadamente a esa afición caminera, legua tras legua y palmo a palmo, con ánimos de dejar cuadriculada la geografía española. Cela se mostró vanguardista y como encauzador de semejantes aspiraciones en otros escritores. Es alabanza muy merecida. Escritor vagabundo y apuntador de caminos. Iniciación y continuación de la literatura viajera, con toda su enjundia, con su biopoética soterrada o al aire. Véase una parrafada a tal respecto: «Los relatos de viajes por España cobran nueva vida a finales de la década del cuarenta. Corresponde a Camilo José Cela el honor de inaugurar la reapertura con *Viaje a la Alcarria.* Su importancia en relación con los libros de viaje de signo testimonial no reside en lo social o en lo documental, sino en que, habiendo renovado el género, servirá de modelo a aquéllos, dictando sus características» (15).

Se puede compartir o no tal enfoque de lo celiano, pero queda suficientemente señalado su papel de nuevo pionero de la crónica viajera en España. La posguerra halló así una temática importantísima. Con la indispensable transformación artística de poeta y de novelista, ya que Cela no era ni mucho menos uno de esos sociólogos secos y marchitos en lo relativo a belleza de la honda literatura. Porque lo humano, a mi modesto entender, también exige y conlleva la belleza y el amor. Dentro de sus correspondientes paisajes, con sus

(13) *Ibid.*, t. 4, p. 537.
(14) *Ibid.*, t. 4, p. 506.
(15) Pablo Gil Casado: *La novela social española* (Seix Barral, Barcelona, 1973), p. 418.

tradiciones y el peso de las costumbres del hacer cotidiano de la vida. Mi parecer es que Cela desbrozó de malas hierbas el criterio de la literatura de viajes sin voz ni voto, escatimándosele significación y representatividad literarias. O sea, que volvió a cobrar categoría. No logró Cela sostener el ritmo de calidad literario-humana en sus sucesivos libros de viaje, incluso se repitió en tal o cual aspecto de su creatividad vagabunda por España. Bueno, pero ¿y el incrustamiento, junto a la lírica, del vocabulario expresivo localista, y las facetas absolutamente magníficas de escenas (reales e inventadas) en su autenticidad testimonial, pese a todos los pesares?

Todo eso es una autenticidad insoslayable. Y ya reconocido por otras aproximaciones críticas, como las frases que copio:

«Hay en la obra de Camilo José Cela un apartado, los libros de viajes, en los que el autor, la mochila al hombro y el campo de España por delante, abriéndose en caleidoscópico sucederse, nos da sus particulares visiones del paisaje y del paisanaje... son páginas de un enorme interés, insustituibles para conocer la andadura mental del escritor. Son páginas donde el escritor se exhibe con loable impudor...» (16).

No podría escribirse de otro modo, o ¿es que lo noventaiochista no lo proponía ya y con miradas igualmente subjetivas y asimismo impúdicas? Las crónicas de viajes siempre reflejan la misma iniciativa, una experiencia idéntica. Tal enfoque puede ser poético y sólidamente literario, es indudable; el viajero tiene que abandonar los gustos y las modas, y es que no acata la mixtificación ese género literario. No es llanto bajo el antifaz, sino curiosidad enriquecedora. Así es y podemos aprobar lo de reflejar cuanto se observa y que se aleja de la pura inventabilidad. Y es que «vamos a salir al campo, al aire, al sol de los caminos, a ver en qué consiste la tierra sobre la cual vivimos y morimos. A conocer España, tan discutida, tan traída, tan llevada» (17).

En Cela vagabundo, el idioma siempre se muestra espléndido en su lenguaje artístico-analítico, pero a sabiendas (el escritor lo sabe, lógicamente, mejor que nadie) de que el papel de comentarista se apaga tras la fuerza del escritor a secas, dominador de escenas y de situaciones y de lenguaje. Para mí, vuelvo a repetirlo, no es defecto. Es característica de una personalidad. Y que quiérase o no sirve de indicio para la literatura ético-estética con su denominador común de lo sociológico, aunque nunca expuesto de modo sistemático y coordenado, sino a salto de mata y hasta con afinidades con el costumbris-

(16) Alonso Zamora Vicente: *C. J. Cela* (Gredos, Madrid, 1962), p. 91.
(17) *Ibidem*, p. 92.

mo. Hay en Cela viajero una gustosa lectura, gozosa y divertida con calidades verbales y siempre matizadas y (en apariencia) espontáneas y matizadas del vivir humano: el vivir de gente sencilla en paisajes intensos, viñetas de grato y fuerte saber de hombres y de España.

Es la nueva acepción del andar y ver orteguiano, el apego a la andadura, con la memoria como fiel aliada siempre. Cabe destacar una faceta celiana, en su intencionalidad, al decidirse a calzar las botas andariegas; hela aquí:

«El viajero se dispone —con humildad y también con esperanza, con paciencia y con buen temple artesano— a contar lo que fue viendo por el camino. Al viajero le acomoda más la geografía que la historia. La geografía es el decorado que Dios pintó para que en él representasen los hombres el drama, o la farsa, o la historia» (18).

La crónica viajera y lo geográfico como querer celiano, ante la invitación directa de los hombres y de la naturaleza. Y aquí copio unas frases que yo escribí: «... el escritor va a sondear problemáticas zonas de misterio, pero quiere hacerlo —lo intenta— con la conciencia en paz y con los pasos del corazón. Respetuosamente. Solidariamente. Comprensivamente. Cela, o la literatura sosegada. Pero, no se olvide, también se trata de una literatura interrogadora... El método empleado es tranquilo y donde cunde el humor y la socarronería. ¿Como si fuese el método que mejor se adapta a las realidades sociales y sociológicas contemporáneas? Cela, con páginas que son minas de observación y de memoria» (19).

Cela, que nunca desdeñó el habla castiza y enraizada del pueblo. Con lo vagabundo y lo sedentario, y lo vivido y lo soñado, escudriñador de realidades de las gentes y de los campos de España, con una brújula sentimental y poética.

«VIAJES POR ESPAÑA», 1 (1948-1952)

Es la primera etapa, la primera salida, como tal vez hubiese dicho Cervantes ya que lo dijo al referirse a Don Quijote. ¡La primera salida! La más temblorosa y acuciante. La idea-proyecto, y las piernas con su hormigueo ante el mapa señalador de caminos. Viajar, y no muy lejos de Madrid (que es donde residía Cela). En ciernes, la soñadora perspectiva, días y noches con ensueño de caminar. Así iba a surgir *Viaje a la Alcarria* que «quizás (sea) mi libro más sencillo, más inmediato y directo» (20). Libro con la intensidad de la emoción

(18) C. J. C.: *Obra completa*, t. 6, p. 695.
(19) Jacinto Luis Guereña: *Prosa de C. J. Cela* (Narcea, Madrid, 1974), p. 18.
(20) *Obra completa*, t. 4, p. 21.

ante paisajes de España. Con la emoción siempre al acecho. ¿Y hasta con los primores de lo vulgar, como las palabras orteguianas hablaban del hacer literario de Azorín? Es muy posible. Confieso, además, que considero que *Viaje a la Alcarria* puede codearse con *La ruta de Don Quijote* y que, tanto en 1948 como en 1905, ambos libros nacieron en hora oportuna y acarreando idénticas oleadas de adhesión e influencia. El hombre y la vida del campo, la problemática oscura y hasta escondida en que todas partes crece y esparce sus ecos. Acaso por eso nos decía Cela «la confusa andadura de este libro sencillísimo y de vida llena de misterio y de atroces (y también dolorosos) vaivenes» (21).

Fue ese libro una explosión de gozo. No se olvide que llevaba una dedicatoria al doctor Marañón, que también era «aficionado a los libros de viajes». Cela, en esa introducción ofrecida a su amigo dejaba sentadas las realidades del viaje y de la pluma anotadora: «Por la Alcarria fui siempre apuntando en un cuaderno todo lo que veía, y esas notas fueron las que me sirvieron de cañamazo para el libro. No vi en todo el viaje nada extraño, ni ninguna barbaridad gorda, y ahora me alegro... en la geografía, como es natural, ya no vale todo, y hay que decir la verdad, porque es como una ciencia» (22).

El libro se fue escribiendo «en el camino» en junio de 1946, y «en Madrid», también en junio del 46 y en diciembre de 1947. Y tiene, claro está, muchas relaciones con el Cela permanente de los apuntes más o menos ibéricos y carpetovetónicos u oretanos. Las andanzas, y al posarse, se veía lo decantado, lo natural, eso que en geografía es exigente: la verdad.

Todos los datos han sido consignados a lo largo de las sucesivas ediciones, y figuran en las *Obras completas* (tomo 4), incluso en «addendas» y otras explicaciones. Leemos y nos enteramos, por ejemplo, de que hacia su libro siente «una inclinación que tampoco tiene por qué disimular». El *Viaje a la Alcarria* es un libro antiguo, un libro escrito con cabeza antigua y con ingenuidad antigua... las cosas están contadas un poco a la pata la llana y tal y como son o se me figuraron... El *Viaje a la Alcarria* era así como el cuaderno de bitácora de un hombre que se aburría en la ciudad, cogió el morral y salió al campo...» (23).

Todo queda aclarado: la ciudad y su aburrimiento, y el campo y su desnudez verdadera. Sentimiento de juventud aún no muy metida en las lides literarias ¿No puede evocarse a este respecto aquel poe-

---

(21) *Ibídem*, t. 4, p. 23.
(22) *Ibídem*, p. 28.
(23) *Ibídem*, pp. 510-512.

ma miguelhernandiano titulado, al modo lopesco, «Silbo de afirmación en la aldea»?

Con el trotar celiano por la Alcarria, en su caminar alcarreño, también fueron saliendo unos versos, los del Cancionero de la Alcarria, y por eso los añadió y hasta en el título definitivo; recuérdese, se lee: *Viaje a la Alcarria. Con los versos de su cancionero, cada uno en su debido lugar.* Es una manera de completar observaciones y de recordar situaciones. La poesía, siempre meta amorosamente acunada en la mente celiana. Cela, en sus vertientes de suerte y desgracia, como cada cual, y dejando que ojos y sentir y razón capten la posible ráfaga esperanzadora. Para Cela, su libro alcarreño es el cuaderno de «un hombre que pasa por la vida apoyado en las dos angélicas muletas de la suerte, y la esperanza —el áncora misma de la vida— vale para no temblar aunque la suerte, dama esquiva, juege a presentarse y a huir. El protagonista de este libro de viajes, nada pide porque nada quiere ni necesita. La paz es algo que los clementes dioses regalan a sus elegidos. La paz, como el vagabundaje, tampoco es un oficio, sino una bendición» (24).

Afortunado Cela, y esas fases y frases ya revelan tiempos más tardíos de redacción, ya muy ducho en el arte de combinar las palabras en su acepción más elocuentemente literaria. Cela nómada, pero como vagabundo alcarreño; esa fue su primera salida y subsiste como timbre de gloria. Aunque viajar fuera en él una afición temprana y asimismo constante, una línea de fuerza de su motivación para escribir. El *Viaje a la Alcarria,* hermoso monumento en los años literarios y viajeros de España contemporánea. Cela con suerte y esperanza, con los mapas ante la mirada, la Alcarria, la Alcarria de Guadalajara y no la de Cuenca, aunque poco modifica algún que otro extravío: «Después de todo, ¿qué más da? Nadie me obliga a nada; nadie me dice: métase por aquí, suba por allí, camine a aquel ribazo, esta laderilla, esta otra vaguada tierna y de buen andar» (25).

Por esos recodos del paisaje y por aldeas y trochas y montes y otros pueblos la luz y la poesía se unían al sabor esencial de las palabras; no resisto a la tentación de copiar algunos «versillos» del cancionero alcarreño de Cela:

Una fuente en la plaza
y una olma vieja.
Una cigüeña pasa
sobre Pareja (26).

---

(24) *Obra completa,* t. 4, p. 520.
(25) *Ibídem,* p. 31.
(26) *Ibídem,* p. 175.

Y estos otros versillos, socarrones y celianos, escritos cerca de Córcoles:

Verde está el campo de anís.
Un águila color gris
vuela sobre el camposanto.
Sobre la flor del acanto
una vieja se hace pis.
Azul, el campo de anís (27).

Con *Del Miño al Bidasoa,* el vagabundaje de amplía. Los ríos, cual referencia puramente geográfica. Y el motivo inicial surgió de unas crónicas que Cela fue publicando en el diario madrileño *Pueblo.* Cela nos explica que fue «un viaje por residencias veraniegas de los trabajadores; algunas eran limpias y modernas y casi lujosas, y otras, en cambio, eran más bien sucias, sombrías y destartaladas... Las crónicas que publiqué... fueron la base de este libro» (28).

Es decir, casi un libro de encargo, en su raíz. Hubo que podar luego, añadir y suprimir. Pero de todos modos, nos confiesa el autor que *Del Miño al Bidasoa* es un libro por tablas, un libro que salió por carambola y también porque tengo espíritu de chamarilero y no tiro un solo papel (ni una sola sensación, ni una experiencia) jamás a la basura. El arte literaria es muchas cosas y, entre otras, paciente maña de acopio... porque la literatura también es un mantenido ejercicio de humildad (o de todo lo contrario, según los vientos que soplan sobre el zarandeado corazón» (29). Todo está en su sitio: el paisaje, los hombres, y el vagabundo. Ya puede empezar la nueva aventura de echarse al camino.

Ya no es, exactamente, el evocar en lo de «menosprecio de corte y alabanza de aldea»; hay en Cela algo que le escarba con sumo placer: el entretenerse y gozar a sus anchas como andador de tierras españolas. Hay ahí, creo, una persistencia de la honda tradición picaresca. Vivir, y apropiarse de estampas humanas y naturales, sin plagio alguno, casi libando cual la abeja. Tierras y pueblos que atosigaban con ilusiones al zarandeado corazón del escritor vagabundo. Y es que «el viajero vuelve al camino», según se precisa en la cabecera de «Las trece crónicas viajeras que fueron el huevo (o la idea) de *Del Miño al Bidasoa*». Y dícese que «España es un puzle de grandes y extraños países que no pueden empalmarse a pie» (30). Iba así a la observación y a la conquista. Como Lazarillo de su propia andadura, Cela se

(27) *Ibídem,* p. 197.
(28) *Ibídem,* pp. 247-249
(29) *Ibídem,* p. 249.
(30) *Obra completa, t. 4, p. 538.*

iba a la larga excursión. ¿Con logros literarios y satisfacciones muy hondas? Es lo que parece deducirse, pues «del Miño hasta el Bidasoa, dando vueltas, revueltas y contrarrevueltas, el vagabundo se fue entreteniendo, como un viejo fotógrafo de romería, en sacar clisés al minuto de aquello que le divirtió» (31). La diversión del viajero, su entretenerse ante los quehaceres de la naturaleza y de los hombres, y pensando asimismo en que sus notas de correrías y estancias entre los dos ríos cantábricos pudiesen satisfacer al lector, colmándole más o menos de jolgorio sensible.

No todo es juego, y asaltan las dudas en la lectura, tal como le asaltaron al vagabundo que es «alegre y un tanto escéptico», aunque a sabiendas (bueno, eso lo sabe Cela) de que «el camino es alegre porque las penas, como los leguarios, quedan siempre a la espalda» ... «en el camino, el val va siempre de paso, el aburrimiento no se presenta y la soledad, lejos de ser un castigo, suele entenderse como una bendición de Dios» (32).

Cela, en su palabreo de mucho sabor, sacándole partido a sus raíces gallegas, y así, «escapando del raro oficio del difuntiño», «entre romeros portugueses, mendigos variopintos y carpazones de rojo sayal, mercha, corredoira arriba, camino de Santa Marta de Ribartreme, en el campo de Las Nieves, por el monte pontevedrés» y «lleva, por entre las madreselvas y los tojos del camino, su ataúd a la cabeza, igual que una cesta de frescas manzanas de esperanza» (33).

Parece que nos hallamos en épocas medievales, con Santiago de Compostela al cabo de las peregrinaciones. Todo sabe a espléndida madurez de la sensibilidad. Y fluye la comprensión y la fusión con cuanto va acaeciendo, aunque no tenga tajantemente que ver nada con el lector. Literatura en crónicas de aplicación y buena letra, sentidas y redactadas con deleite y amoroso cuidado. En sugestiones y topinimia incluso que son como el eco de la historia, afanosamente amasada a lo largo de muchos días, de muchos siglos. Y, a ratos, con sentido crítico, con valoraciones de tipo sociológico. La vida en lo efímero de darse cuenta, sitiéndose cazurramente feliz y bebiendo cuartillos casi con solemnidad. Existir de hombres, en lo más sencillo de la cotidianeidad, y es que «los hombres siempre encuentran una zarza amiga, un sendero clemente y esos dos palmos cuadrados de tierra de nadie que un hombre necesita para descansar o, si las cosas vienen mal dadas, para morir» (34).

Ya se ve: vagabundear y escribir sin el menor hastío.

(31) *Ibídem*, t. 4, p. 535.
(32) *Ibídem*, t. 4, p. 537.
(33) *Ibídem*, t. 4, p. 253.
(34) *Ibídem*, t. 4, p. 268.

«VIAJES POR ESPAÑA», 2 (1952-1958)

Son años en que a Cela le sigue dominando el acuciante deseo de conocer a España, al modo unamuniano, yendo devotamente por sus rincones. Aunque sin entrar en honduras psicosociales, como lo hizo el autor de *Andanzas y visiones españolas.* Su propósito era muy otro: ensimismarse gozando, y hasta en anotaciones arbitrarias y algo exageradas, pero no tremebundas o tremendistas como ha ido más o menos pregonándose. Cela, gran dominador del lenguaje, lo utiliza casi como estilo narrativo (fácil, sencillo, directo, comunicativo) y es muy natural que así lo haga. Pese a repetirse y llegando incluso a mostrarse cansino en sus reiteraciones de situación, enfoque y desarrollo. Pero siempre queda lo más sustancioso: la palabra paladeada.

En este segundo libro de vagabundeo, que es el tomo 5 de su *Obra completa*, se ofrecen a la lectura *Cuaderno del Guadarrama, Avila* y *Judíos, moros y cristianos.*

Veamos algunas motivaciones y justificaciones de las que empujaron entonces a Cela, vayamos a sus textos en los que reside la biopoética vagabunda suya. Breve es el *Cuaderno del Guadarrama,* y se abre con célebres versos machadianos, campeadores como los pliegues de una bandera al viento, y asimismo definidores, cuando:

Por tus barrancos hondos
y por tus cumbres agrias,
mil Guadarramas y mil soles vienen,
cabalgando conmigo, a tus entrañas.

De eso se trata: de ir juntos, con el tiempo y la luz y el clima, hacia las entrañas. Lo efímero también se destaca como factor permanente. Ya recorrió leguas C. J. Cela, y ahora se ahonda en sus querencias. Nos dice que para «echarse al camino... no se acostumbra el uso de revolar como un ángel, sino más bien el de andar... un pie tras otro y a lo humano», y subraya con pertinencia que «lo prudente es no arrimarle demasiado teatro ni dar a lo que se va haciendo una excesiva importancia», porque se va caminando «como el hambre-can de las mil aromáticas esquinas del zurrado mundo» y surgen consejeras y sentenciosas palabras, las que en el pecho y en los ojos lleva Cela como un dije antiguo y resplandeciente de sabiduría: «Al hombre que va camino de ningún lado le cuadra un humano y peculiar andar (también un humano y peculiar escribir y sentir)» (35). Ahí queda plasmado, en cuanto a intencionalidad, lo de ir

(35) *Obra completa*, t. 5, pp. 10-12.

a las entrañas, con los mil soles que cabalgando muy hondamente se le unen a uno.

Notas guadarrameñas que, al cabo de los años (ya en 1965 y desde Palma de Mallorca), Cela considera como «un libro rústico y pecador, montuno, mañoso y rebosante de mínimas pleitesías», y que, pese a que «no es ya más cosa que una rutina técnica», resulta que, emocionado y memorioso, «el vagabundo supone que quizá puedan servir a la siembra del capullito de la paz en su corazón» todo aquello que fue viviendo y que ahora al cabo de los años está recordando: «sus meditaciones de los Cerrillos; sus siestas en Collado Alto; sus remordimientos de conciencia en las peñas que dicen de la Mujer Muerta; sus escaladas a los Siete Picos, más allá de la pradera de Navarrulaque; sus impaciencias de Navacerrada; sus elegíacos pensamientos en el alto monte que nombran la Maliciosa; sus cavilaciones y sus quebraderos de cabeza en las agrestes Cabezas de Hierro; sus dudas de Peñalara y su tímida fe del Paular» (36). Ya se archivaron los recuerdos, y la literatura los revive, los caldea, pero se comprende que Cela ya no tenga satisfacción ilimitada, y confiesa que escribe esa cuartilla inicial «sin demasiada ilusión ni desmedido jolgorio» (37).

Tampoco va a hacerlo desmedidamente el lector, no es ése su papel; lo hace, es imitar al vagabundo y «se siente esteta y piensa, menos mal que con imprecisión, en los vanos pensamientos que pueblan su cabeza con terquedad» (38).

Caminar y escribir, lema aleccionador, pero sin vanidad alguna.

Tras un día viene otro, y a Cela se le fueron presentando diversas temáticas, allá en alturas del monte y de la montaña, tales como estética y lógica y filosofías y ética y retórica y poética y geometría y gramática y hasta historia y humanidades. Tal es la enjundia de esas 60 páginas.

Avila es amor, con «las siempre inexplicables y arcanas razones de este amor, confuso como —de por sí— deben serlo siempre los amores», y acentuándose la elección de la ciudad paramerana al caminarse en busca de sus muchas emociones; sí, nos explica Cela, porque de «entre todas las ciudades españolas, Avila es, probablemente, aquella que con más claros y diáfanos timbres resuena en mi conciencia»; y es el puro amor de la convivencia, en la espontaneidad de sentimientos, sigue explicando, ya que «Avila es una ciudad que conozco bastante bien, aunque en Avila no haya vivido jamás de un modo más o menos permanente» (39). Poco importa el paisaje

(36) *ibídem*, t. 5, p. 17.
(37) *Ibídem*, t. 5, p. 17.
(38) *Ibídem*, t. 5, p. 22.
(39) *Obra completa*, t. 5, p. 65.

y la literatura (piénsese, por ejemplo, en las páginas de Unamuno) y el mismo caminar por las calles de guijarros nos ofrecen, casi instantáneamente, la autenticidad de lo abulense, tiempo en densidad de historia y silencios de una meseta que parece eterna en sus realidades pétreas y aladas y acogedoras.

Cela, para mostrar al lector sus impresiones, tuvo el buen gusto de que se imprimiesen tres lemas en sus correspondientes citas: textos firmados por Unamuno, Azorín y Gutiérrez Solana. Así se entra noblemente en la realidad sensible y luminosa de la ciudad, desnudándose el corazón y la memoria, Avila que es, de Castilla, «su más depurada esencia»; paisaje e interioridad de la ciudad «quizá la más castellana» y que «rezuma Castilla en el aire que respira y que la circunda, en la límpida atmósfera que la envuelve en un algo indefinible y alado que la señala como un hierro al rojo» (40).

Páginas en donde se escarba gustosamente en la historia, con tanto palacio y tanto convento y tanta muralla rodeadora, el paso de los siglos y la aventura de la modernidad que parece no adherir a tiempos del pasado. Así, desde ese enfoque (que no es celiano, sino tajantemente abulense, como impuesto por la dejadez de los hombres y la enorme riqueza histórica) «Avila, mística y tradicional, honesta y dura, espera, fuera del tiempo, el corazón amigo a quien entregar su secreto diáfano y misterioso» (41).

En realidad, Cela redactó tan sólo una introducción a Avila y en cuanto a libro no sobrepasa la intensidad de un cuadernillo, escuetamente. Tal vez soñó con prolongarlo y es que su vagabundaje iba a llevarle a tierras de *Judíos, moros y cristianos,* por Segovia y de nuevo por Avila. En este libro hay más páginas dedicadas a las tierras abulenses, a la tierra de cantos y de santos, y lo mismo nos habla de Sonsoles y de «Gredos, espalda de Castilla», que «del sacro Tormes, dulce y claro río» para llegar hasta «donde, mejor o peor, se fundó España» y ya se adivina que se trata de los prados bajos del Tiemblo, allí donde pacen eternamente en su existir fosilizado y simbólico los toros de Guisando. Cela, lógicamente, estuvo por allí, oteó el horizonte y se puso a soñar. Atrás quedaron Cebreros y su vino tinto de dieciocho grados, y Mombeltrán, con sus leyendas de mozuelas y siempre en la honda sencillez de las gentes. Todo ello repercute en estas evocaciones al igual que el gozo del descanso en una galería o como cuando se toma el sol de invierno en la solanera, porque «la obra literaria perdura o es barrida por la trampa, en función de

(40) *Ibidem,* t. 5, p. 71.
(41) *Ibidem,* t. 5, p. 74.

la nobleza o vileza de su sustancia, de su materia prima». Creo que es verdad a rajatabla, y Cela titula su capitulillo de entrada, con fecha del día de los Santos Inocentes de 1963, «Recuerdo en paz la tierra por la que anduve...». Unióse Segovia al itinerario, y era deseo de enterarse del aire de la comarca, Castilla la Vieja y sus mil mosaicos, los límites que surgían ante infinitas sugerencias, y como la honestidad es la meta del vagabundaje, resulta que en estas cuartillas de itinerario solazoso, Cela en su papel de vagabundo lúcido y agradecido, «ha procurado ordenar su libro con un placentero desorden que permita leerlo a trozos y abrirlo por cualquier lado» (42). Es la ejemplaridad de Castilla, sin las dichosas y consabidas fronteras de lugar a lugar, y porque al ofrecerse así, en ofrenda humanísima, se sale ganando, siempre se aprende caminando. Y nosotros, en la lectura, y para dicha recatada, lo subrayamos sin inútil pudor.

«VIAJES POR ESPAÑA», 3 (1959-1964)

La geografía celiana se iba completando en una dulce trashumancia, ya fuese en época de calores ibéricos o en otoñadas, y a veces en espera de oportunas lloviznas y asimismo deambulando con avidez y acudiendo al reclamo de tal o cual tradición o de tal o cual época vendimiera. Los pasos celianos procuraban más bien alejarse de industriosas poblaciones y la curiosidad se dejaba mecer en las redes populares (aldeas y campos y faenas), en las tierras que siguen siendo las de la espaciosa y austera España de fray Luìs de León. Y así, «vuelve a patearse España y sus misteriosas celdillas nunca del todo descubiertas, ni contadas, ni metidas en orden y vereda», y eso «del sur al norte, desde las marismas del Guadalquivir y sus toros hasta las breñas pirenaicas y sus rebecos», confirmándose la tendencia del caminar y del escribir, confesándose una vez más el amigo Cela, para que no quepan dudas de ninguna clase, y es «también fueron no pocas las leguas que uno se anduvo, palmo a palmo y arrastrando los pies y las páginas que uno escribió, palabra tras palabra y procurando hacer buena letra y no salirse de las reglas de sintaxis» (43). Eco, homenaje y recuerdo en «Glosa a fray Treze de Minglanilla, con motivo de cerrar otro volumen de viajes» (44).

Andalucía, ancha y expansiva, y más tarde una faceta montañosa de Cataluña, allá por las tierras fronterizas y leridanas. España, en su ofrenda, para que se capte a flor de piel y asimismo en las raíces

(42) *Ibídem*, t. 5, p. 130.
(43) *Obra completa*, t. 6, p. 9.
(44) *Ibídem*, t. 6, p. 11.

toda su intensa palpitación, su desazón y sus esperanzas. La tierra, que no siempre es alfombra de pura lana, y que la emigración interior ha ido dejando desteñida en algunos paisajes y en algunas sentimentalidades. O sea, incluso en la sorpresa y hasta en escaseces culinarias, como también le ocurrió a Cela de cuando en cuando. Es decir, que la vida no es siempre el clásico y manido criterio de la estética y maravilla de los paisajes y gentes. El escritor no es iluso, pero tampoco el país, y nadie se conforma con ir tirando, sino que... Pero eran aquellos años aún amordazados de 1959 a 1964. Se vivía a la zaga de muchas cosas. ¿Qué podía verse y sentirse?

Fue entonces cuando se decidió Cela a realizar su *Primer viaje andaluz,* y contándonos sus *notas de un vagabundaje por Jaén, Córdoba, Sevilla, Huelva y sus tierras.* Claro que se burlaba de las estampas de «Typical Spain» y demás sandeces. Es que como ya sitúa en las páginas iniciadoras, hay «materiales con los que cualquier sabio tratadista hubiera podido componer un prólogo»; le ayuda uno de sus personajes, nada menos que don Nicolás Gutiérrez Barrigón, alias «Clavimandora», ese tío que «no bebe más que vino de Valdepeñas y se afeita los sábados (no todos) y se regala el cuerpo con aceitunas y el espíritu con verborrea». De él saca Cela las chismosas y chistosas consejas (bueno, las que el propio Cela inventa): «Aquí no hay quien se libre y todo dios entra en el juego: unos, los menos, dignos y estoicos; otros, los más, prostituidos y hasta sonrientes», y lógicamente se desemboca en su tajante declaración de metodología y expresividad: «Uno prefiere el tópico a la mixtificación; tampoco hace falta demasiado valor para declararlo», y así todo se redondea en sano lenguaje de serenidad y broma tradicionalista para uso de necios y sensibilidades prehistóricas: «La España negra —la España de Felipe II, la Inquisición, los toros y el garrote— no es más injusta y monstruosa que cualquier otro país en análogo trance. Y con todos sus defectos, resulta más habitable y humana —o menos inhabitable e inhumana— que la culta Alemania de los campos de exterminio o que la próspera Norteamérica de la bomba atómica en Hiroshima y el Ku-Klux-Klan a domicilio». Así es que adelante con los faroles y sígase el relamido y cansino tópico en mentes tontas y aprovechadizas. Socarronamente lo subraya Cela: «Este *Primer viaje andaluz* fue escrito con arreglo a las enseñanzas, nunca suficientemente agradecidas, de don Nicolás» (45).

Claro que todo tiene su contrapeso; vivir tiene alcances insospechados por lugares y montes. Y si «el andar tierras y comunicar con diversas gentes —nos dice Miguel de Cervantes en el *Coloquio de*

(45) *Ibídem,* t. 6, pp. 15-17.

los perros— hace a los hombres discretos», también es verdad que en amor y comprensión y padecimiento, surge un horizonte de claridades y de malicia al saberse que «en Madrid hay una tienda de ultramarinos finos que se llama *El sol sale para todos*». Claro, ya se evocaba la potencia, y su ejemplaridad en moraleja interior, ya que en España nunca se ponía el sol, bueno, en sus mil y mil posesiones, que viene a ser lo mismo. Y así, aunque «el fiel Unamuno —proclamado mentor de andariegos— nos habló de que se viaja no buscando aquel lugar al que se va, sino escapándose de aquel del que se parte», la verdad, la sacrosanta y adecuada verdad de los humildes, es que «a pesar de todo, ¡albricias, ínclita *María de los huevos,* Dios te guarde y a todos nos coja confesados» (46). No cabía más remedio: echarse otra vez al camino, como vagabundo, y entregarse con fruición a las notas viajeras, como escritor. Luego, nosotros, los lectores, rubricamos todo, igual que los arabescos decimonónicos de las firmas de algunas personas.

Muchas ambiciones tuvo Cela, en su pensar de caminante. En seguida se dio cuenta de sus pretensiones. «El vagabundo, en sus juveniles propósitos, pensó en hacerse solo todo el camino. Después, como no deja de ser lógico, vino el tío Paco con la rebaja y el vagabundo se quedó en la mitad o menos». ¿Quiere saberse el itinerario proyectado del mosaico español soñado para las crónicas de viaje? Nada menos que lo siguiente: «Salir del Miño para llegar hasta el primer chorro del Bidasoa; bajar Navarra en busca de la Rioja; patearse Soria y Burgos para salir a Palencia y al reino de León; entrar en Avila por la puerta salmantina de Béjar; seguir por Segovia a buscar el camino de la Alcarria; hacerse Madrid y la Mancha de Toledo, de Cuenca, de Albacete y de Ciudad Real; llegarse a la raya portuguesa por Extremadura; caminarse las cuatro o cinco Andalucías; asomarse a Murcia; tomar, de sur a norte, el reino moro de Valencia; andarse el rubio y misterioso Aragón; medir el principado de Cataluña desde el valle de Arán al pla tortosino» (47). Libros escritos, libros por escribir, trayectorias de los ensueños literarios y realidad de la fuerza vital. Ansias y dificultades, el viaje andaluz invitador y, al fin y al cabo, lento en su adentramiento: «Desde Narvarte hasta Despeñaperros hay más de media España... Y a esta media y más que media larga España, el vagabundo, en trance de caminarla otra vez, no quisiera dejar de mirarla si, brevemente, también amorosamente, antes de asomarse al extraño y dilatado confín andaluz» (48). Ahí surge de nuevo la razón

(46) *Obra completa,* t. 6, p. 21.
(47) *Ibídem,* t. 6, p. 22.
(48) *Ibídem,* t. 6, pp. 29-30.

de las artes del vagabundaje celiano, su bio-poética andante y cronicona: la mirada observadora y amorosa, la mirada hondamente solidaria. Sí, tercamente, «para seguir caminando y masticando, siempre a vueltas como una peonza preñada, las anchas y entrañables y cambiantes tierras españolas, ese mundo en el que ya se pone el sol, pero en el que sigue, terne que terne y sin ocultarse, brillando la pálida y amorosa llamita de la ilusión.

Mirar y mirar, caminar y caminar, escribir y escribir... ¿Qué otro remedio queda? Vagabundaje parcial e incompleto. Y ahí Cela piensa en una hipótesis, descabellada como todas las buenas intenciones de este mundo: «Si el Estado no fuera tan rígido y poco sentimental; si el Estado fuera más patriota y sensible, a él podría pedírsele que, sin abusar, apalabrara unos cuantos vagabundos que le explicaran España, esa cosa que el Estado, en España, históricamente ignora» (49).

Las andanzas por tierras andaluzas se acaban con algunos andalucismos usados en ese libro de viajes y así se ayuda al esclarecimiento lingüístico, en su localización geográfica generalizada; con sencillez se explica: «Este breve vocabulario no trata de ser más cosa que un auxiliar del lector y no tiene pretensión científica alguna» (50). Ni falta que hace que fuese así, y el lector agradece tamañas matizaciones en las cinco páginas de andalucismos que se dan.

Conforme van pasando los años, los ánimos vagabundos de Cela no se arredran y tampoco dejan de soñar, pero la realidad es que la cincuentena impone con parsimonia su ley, la va imponiendo asimismo descaradamente y sin tapujos. Gozo hubo, y mucho, saberse al dedillo las fórmulas croniconas del vagabundear, incluso con latiguillos y aprovechamiento de anteriores andanzas, sacándole jugo a las aventuras y a las experiencias lo mismo en el sentido humano-folklórico y descriptivo que estrictamente literario. Ya iba sabiendo mucho de todo el amigo Cela, y sus notas recogían sus propias invenciones, dando rienda suelta al mirar y al soñar. Vuelvo a repetir que no es defecto, pero es verdad también que se iba limitando la originalidad de sus primeras correrías. No sólo iba a ver qué salía, con qué se topaba, sino que Cela hacía porque algo saliese y por toparse con determinadas escenas. ¿Cómo impedir que la pluma se vaya de las manos y vuelva a recoger lo que ya se sintió a fondo en otras andadas? El paisaje y las gentes sufren mutaciones, pero el modo de acercamiento es el mismo. Al fin y al cabo, el hombre no puede gozar de mil veredas, sino tan sólo de un estrecho y exclusivo camino, un caminito junto a prados y a sembrados y también junto a montes y a

(49) *Ibidem*, t. 6, p. 29.
(50) *Ibídem*, t. 6, pp. 362-367

escampados, y con andurriales o con ásperas poblaciones en las lejanías o en las cercanías. Cela se metía en sus interioridades y volvía a gozarla de lo lindo. No es que se pusiese triste al terminar sus caminatas, y lleva la fecha de 1964 la redacción de su *Viaje al Pirineo de Lérida*, sus *Notas de un paseo a pie por el Pallars Sobirá, el valle de Arán y el condado de Ribagorza,* pero resulta indudable que se veía atenazado por la nostalgia. ¿Es que podría seguir con las mismas, es decir, con otros vagabundajes a través de la tan cacareada piel de toro de la tierra española?

Tamaño planteamiento viene a justificar lo que escribió en 1965 y ya sentado cómodamente en una mecedora de su casa mallorquina. Lo que urge es mover las dos piernas. ¿Añoranzas y las libertades de quien a los caminos y sendas y aldeas se lanza? De todo hay un poco, y surge así la «(posible) despedida del camino con veinte años más y tres arrobas de sobra», contándonos suavemente, hablándose a sí mismo, que «el tacto del camino, su mordedura, su caricia, es relente que cae mejor sobre la carne joven que sobre la badana zurrada y vieja». «Claro que interviene la lucidez, con el tiempo sobre las espaldas y las arrobas gordezuelas y rollizas. Esa lucidez se explica claramente, vivir es hablar y manifestarse y participar, a solas y con los demás y con el mundo y el tiempo. Una problemática de amanecidas siempre, la luz en los ojos y en los sentimientos y en la razón. «El vagabundo procura no vivir demasiado a espaldas de la realidad y en vez de tirar el espejo, anuncia que se corta la coleta... Al vagabundo le da el pálpito que va a escribir ya pocas páginas trotonas..., supone que son pocas las enseñanzas que a estas alturas pudiera ya el camino brindarle. No es que entienda que se las sabe todas...». Tal vez no, y ahí intervienen honda y solidariamente las trabazones sociológicas del existir y del escribir. Cela con sus kilos y con su angustiosa sed de novedad, dadas las realidades personales y las de la historia en que como español y como hombre se halla sumido. No literarizar, y sí vocear estampas desnudas del país, de sus tierras y de sus habitantes. Todo eso fue diciéndolo a quien quisiera y supiera leer en sus libros de viajes. ¿Ahora? La tentación es menor, y cansinas están las piernas. Pero es que hay algo más, vibra la sinceridad de las motivadoras épocas caminantes: «Cuanto el vagabundo tenía que decir, ya quedó dicho y no es cosa de volver a repetirlo ahora disfrazándolo con palabras distintas». ¿No es mirarse muy dentro? Las piernas, como alas del corazón, y asimismo las palabras como alas de la observación y de la acusación incluso. No es cansancio solamente, es el espejo con su clarividente revelación de la autenticidad: «La literatura, a lo que se va viendo, es aburrida y poco va-

riada, monótona y horra» (51). Ya estipuló Cela las condiciones del pataleo, y sus tres libros de viajes (quiero decir los tres libros viajeros de su *Obra completa)* lo ratifican adecuadamente. Caminar y escribir es una canción de ánimos juveniles, apasionados y asimismo aleccionadores y que se cuelan por todos los resquicios de la vida.

COMO META

El libro de viaje, la brújula en singladuras de emoción, un escritor que dedicó muchas horas y muchas energías a la contemplación y análisis de su tierra a lo largo y a lo ancho, con la consiguiente anotación para el común de los mortales, y año tras año la invitación del paisaje y del corazón de las aldeas. Un eco que no es tarjeta postal nunca, que no quiere serlo, por respeto y por amor en la solidaria caminata de los ojos. Caminar y escribir con agradecimiento y compensaciones muy gratas. La literatura en su ofrenda de conocimiento y de saludables ejercicios físico-psíquico-fisiológicos además de la sociología práctica, la mejor de todas las fórmulas de la existencia. Observar y sentir y conocer por uno mismo, incluso cuando ya se han visto muchas cosas, cuando «uno ha rodado ya lo bastante como para sentirse incómodo si llega a ver que las cosas no ruedan» y al saber con cierto cosquilleo de satisfacción que «la gente, a lo que parece, se va aficionando a esto de los libros de viajes por los rincones remotos, por los países a los que todavía no llegó esa turbamulta que, ¡algo bueno había de tener!, también ayuda a vivir a los indígenas levantándoles, medio a cambio de sonrisas, sus rácanas economías» (52).

Caminar y observar: normas que reflejan la naturalidad y su mucho alcance. Literatura viajera, para exponerla públicamente. Las buenas intenciones del vivir y acomodándose más a la geografía que a la historia. Años y situaciones con la farsa o el drama, esos factores que siempre nacen como semilla espontánea. El hombre y su esperanza, la libertad viajera y la humildad y la comprensión y las piernas llevaderas de una comarca a otra pasando por quebradas y valles y por montes y barrancas y vaguadas y llanos, el hombre y sus muchas ataduras de la sensibilidad. La vida inventada para vivirla y sentirla y gozarla. Caminar es casi sinónimo de poseer alas. La paz y la guerra de la carretera, con sus innumerables descubrimientos, sencillos y hondos, la mujer que lava en el arroyo, el hijo que aún queda en la

(51) *Obra completa*, t. 6, pp. 371-373.
(52) *Obra completa*, pp. 696-697.

higuera, la noria eternamente cansina, los pueblos en su afanoso trabajar cotidiano, y ya desde el alba, el pájaro que atrevidamente vuela sobre los hombres, un guijarro cuya forma seduce, las canciones y las penas, las bellezas y las ilusiones, todo un pergamino que en los pliegues romanceros de la historia va dejando huellas y que hoy se leen y analizan y proclaman, la vida de España ante las miradas vagabundas. Todo eso lo simbolizó Camilo José Cela, con el inmenso eco del *Viaje a la Alcarria.* Nacieron guías y deseos de caminar por tierras españolas. ¿No fue cosecha admirable?

Nos lo recuerda el propio Cela: «Con humildad, con esperanza y paciencia...». Para decirnos de nuevo lo que le ocurrió en sus afanes de caminar y de escribir: «Hace ya años, exactamente en agosto de 1956, un hombre de aficiones andariegas se empezó a patear, un pie tras otro, la bota de vino en bandolera y la mochila al hombro, el montaraz escenario del viaje cuya crónica ofrece ahora a sus lectores...». Puliendo y acariciando las anotaciones diarias, con la fiel memoria para la redacción posterior. ¿Error o acierto? «Esta crónica no hubiera sido la misma de haberse escrito sobre la marcha o inmediatamente después de la marcha». Todo se decanta, los recuerdos y las realidades, todo se apacigua. Cela va a cortarse la coleta, él lo decía: «Sí. Las piernas son las alas del corazón y su dorno; el calendario del andariego corazón y su lujo; el remo del corazón liberal y su postín. Al viajero ya se le van cansando las piernas de caminar el santo suelo de la dura y pagana España...». La meta apetecida y conseguida: poner de relieve las realidades de España y de los españoles. Viajes organizados o viajes sueltos, con su resonancia y su música y su grafismo en páginas que se fueron iniciando desde 1948 y las andaduras alcarreñas. Una sed, una necesidad, una constante. Es lo que firma Cela: «La verdad es que el naipe de las andaduras es algo que se ha venido pintando con cierta persistencia a lo largo de mi obra» (53). Su obra y su bio-poética viajera.

JACINTO LUIS GUEREÑA

37, Av. Marcel Castié
TOULON (FRANCIA)

---

(53) *Ibídem,* pp. 692-699.

EL OTRO CELA

Desde que don Antonio Machado nos enseñó que en cada escritor y en cada hombre es posible distinguir varios escritores y varios hombres distintos y, como él decía, complementarios, no deberíamos leer un libro sin preguntarnos cómo son y cómo están los complementarios del autor de las páginas que leemos. Orientados por el consejo del propio don Antonio, podemos conocer así, en sus versos y sus prosas, al maravilloso poeta lírico que todos recitamos, al pensador que no sabemos cómo se las arreglaba para juntar una con otra la filosofía de los libros y la socarronería andaluza, y al soñador de un mundo en el cual el amor entre los hombres hiciese imposible la injusticia. Esto mismo he querido hacer yo en la obra literaria de Camilo José Cela, leyéndola con atención y separando en piezas sueltas lo que mi propia sensibilidad iba descubriendo.

Cela, enorme escritor. Todos estamos de acuerdo en afirmar una vez más esta verdad cien veces proclamada. Entre los actuales prosistas de nuestro idioma, no sé si hay otro capaz de casar tan rotundamente las palabras con las cosas. Yo, que escribo versos, conozco la dificultad de lograr que salga bien avenido ese casamiento, y por eso admiro tanto la prosa del escritor Cela. Cela, gran novelista. Desde que su *Pascual Duarte* hizo que otra vez luciese el sol, aunque fuera un sol de sangre, sobre el campo de las letras españolas, tan oscuro después de la guerra civil, así lo han demostrado varios de sus libros, y así lo han proclamado con su autoridad los que entienden de crítica literaria. No pertenezco yo a esa cofradía, y por eso me limito a decir sinceramente mi sentir de lectora. Cela es, por añadidura, poeta; poeta en verso, además de poeta en prosa, cuando ha sido el verso y no la prosa lo que desde dentro de él pedía su manera de sentir las cosas. Pero mi propósito no es catalogar a Camilo dentro de los casilleros de los libros en que los profesores y los eruditos exponen la historia de la literatura, sino descubrir con mis propios ojos lo que llevan en su interior los libros del escritor, novelista y poeta Camilo.

¿Qué contiene, qué dice, qué aprendemos en la obra literaria de Cela? Para mí contiene toda la complicada naturaleza del hombre, sus múltiples comportamientos, sus grandezas y sus debilidades, sus virtudes y sus vicios, su ángel bueno y su ángel malo. Y me dice todo lo que sin que él pretenda enseñarnos yo aprendo: a regocijarme y a conmoverme; también a meditar, por cuanto que descubro en su prosa una honesta filosofía, como él dice, y una moral para la que no hace falta tener una mirada demasiado penetrante; una moral que enseña sus claros perfiles, por mucho vitriolo con el que nuestro escritor quiera desfigurarla. Nada más lejos del ánimo de Cela que aspirar a un púlpito de moralizador.

Camilo José Cela, que ya había trazado sus futuros caminos literarios por los que sin miedo iba a adentrarse —y conociendo el hondo abismo que habría de separar a *Pabellón de reposo* (para mí *Pascual Duarte* contiene más dolor, ternura y poesía, que sangre), *Viaje a la Alcarria, Mrs. Caldwell habla con su hijo,* etc., de *Oficio de Tinieblas 5* y su dedicación al erotismo—, se dispuso a soportar los feroces ataques de cuantos se arrogan el derecho a juzgar su aventura intelectual, y a ofrecer *en cuartos su corazón a quien quiera llevárselo (de recuerdo, de alimento o para sembrar amapolas en su basura).* Este es el temple imperturbable de Camilo José Cela que nunca presenta batalla ni polemiza para defenderse de lo que ni puede ni quiere arrepentirse, porque, como él dijo, *la conciencia sólo remuerde de apalear a un niño, de derribar una golondrina...*

Si entre los lectores de periódicos y revistas de quiosco hiciéramos una somera encuesta en relación con la pregunta «¿Qué contiene la obra literaria de Cela?», es casi seguro que el 90 por 100 de los interrogados diría algo así: palabras castizas, pero que los que se tienen por finos se resisten a emplear en sus conversaciones y en sus escritos; escenas eróticas, en las cuales se ofrece una visión grotesca del sexo, navajadas, tipos humanos reducidos irónicamente a la condición de garabatos, y otras cosas por el estilo. No diré yo que todo esto no sea cierto, ni sostendré que en los libros de Camilo no hayan visto mis ojos esa serie de pinturas y figuraciones. Pero por debajo de ellas he descubierto una y otra vez un mundo distinto del que ellas forman, cuyos rasgos fundamentales aparecen con otros tantos nombres en el título de la abundantísima antología de fragmentos de Cela que desde hace tiempo estoy preparando: dolor, ternura y poesía. Bajo estas tres palabras, y ordenados según los temas concretos en los cuales se muestren el dolor, la ternura y la poesía, podría publicar una copiosa colección de textos, para que los lectores de Camilo José Cela conozcan más total y más profundamente al es-

critor, para que vean por sí mismos al «otro Cela», como antes le he llamado, y puedan pasar así de ser sólo admiradores suyos a ser también sus amigos. Aunque luego el propio Camilo quiera ocultarse bajo la máscara que se ha puesto o le han puesto, no lo sé, y me lance un vozarrón diciendo que él no es y no quiere ser dolorido, ni tierno. De lo que estoy segura es de que no me dirá que no quiere ser poeta.

Camilo José Cela no es un escritor dolorido, y mucho menos un escritor lacrimoso. En esto tendría su respuesta toda la razón. Pero sí es un escritor que siente y expresa con una, aunque recatada, muy viva sensibilidad, el dolor de las cosas y de las personas. De las cosas mismas, de las personas mismas. Las casas y las ciudades deterioradas por la falta de amor de los hombres que las habitan. Los pueblos que sus gentes abandonan en desesperada emigración. Los campos que podrían ser vergeles y no dejan de ser eriales. Los monumentos (castillos, palacios, iglesias, ermitas, campanarios, etc.) que se agrietan, se derrumban y se expolian; casos que no han dejado de ser actualidad. He aquí el constante dolor sin muecas y sin crispaciones del gran patriota Cela, que en ningún tiempo se dejó limitar.

> ... la iglesita de San Isidro, por ejemplo, que antes fue de San Pelayo, que estuvo junto a la puerta del Matadero, que hoy anda por los jardines del Retiro, en Madrid, y que, según dicen, la van a llevar a la Ciudad Universitaria. El vagabundo siente una especial ternura por estas piedras nómadas, por estas piedras que nadie parece querer, y no se explica demasiado ese afán de andar con ellas de un lado para otro, montándolas y desmontándolas como los dolorosos tiovivos, como los amargos y siempre mal engrasados carruseles de las verbenas.
>
> * * *
>
> Montgarri, entre el Pallars y el valle de Arán, es un pueblo abandonado y trágicamente bello. Los hombres y las mujeres de Montgarri, hartos de soledad, clavaron las puertas de sus casas y se fueron, por el mundo abajo. Dios sabrá en busca de qué. El viajero escucha, con cauteloso dolor, que el año pasado (1955) no quedaba en Montgarri más que una sola familia resistiendo, contra viento y marea, el inclemente azote de la historia, esa circunstancia que se ensaña con los menos culpables. En la Muela, la muela de Montgarri hace ya muchos años que no muele sino polvo de olvido y negras briznas de amargor.
>
> * * *
>
> En Santa Eulalia de Erillavall, un imaginero del siglo XII esculpió un San Juan y un descendimiento que parecen hermanos de las pin-

turas de Tahull, al otro lado del río; ahora están en Barcelona, en el Museo de Arte de Cataluña, el osario que guarda —embalsamado y burocratizado— gran parte del tesoro artístico que fue de los pueblos donde Dios los puso, y acabó devorando la ciudad. Al viajero le duelen en el alma estos peculados ilegales, inmorales e impolíticos que se hacen en nombre del derecho administrativo y volviendo grupas a la historia y a su liberal fluir...

—¿Es usted del fisco?

—No, señora; un servidor es más bien del aguanten y la contemplación.

* * *

En la habitación donde murió la Eboli —una celda con una artística reja situada en la planta principal en el ala derecha del edificio— sentó sus reales el Servicio Nacional del Trigo; en el suelo se ven montones de cereal y una báscula para pesar los sacos. La habitación tiene un friso de azulejos bellísimos, de históricos azulejos que vieron morir a la princesa, pero ya faltan muchas y cada día que pasa faltarán más; los arrieros y los campesinos, en las largas esperas para presentar las declaraciones juradas, se entretienen en despegarlos con la navaja.

* * *

No se espante usted, señora,
que es un minero quien canta.
Con el jumo de la mina
tiene ronca la garganta.

En Linares hay buen plomo en la tierra y mal plomo, y doloroso, en el hígado de los hombres que lo sacan. A veces al minero enfermo le avisa una cintita azul que se le posa, como una lombriz de veneno, en las encías; lo malo es que el aviso, con cínica frecuencia, suele llegar cuando ya no es tiempo de volver a la salud.

La casa de la Cadena y el palacio del marqués de Linares son arquitecturas de noble traza a las que también el plomo —y la fiebre del plomo, no el saturnismo, sino la otra— tocó con sus largas y pegajosas patas mercantiles.

* * *

Estos castillos varados sobre las rocas de la costa igual que fragatas vetustas a las que sorprendió la muerte mientras capeaban, a golpes de caña, la galerna sin remisión del tiempo, sobrecogen el corazón del vagabundo y traen a su mente figuraciones que le retiemblan por entre la sangre de las venas y los duros y blancos huesos de la calavera.

—¿Y a usted?

Dupont, con una seriedad notarial, dejó escapar en un suspiro su quebrada y mal timbrada voz:

—¡Y a mí!

* * *

Las pinturas de los ábsides de Santa María y de San Climent —y todo lo que los funcionarios pudieron despegar de sus paredes— está (¡caliente, caliente!) también en el museo de Barcelona.

* * *

El campanario —un día esbelto y altanero— hoy está desmochado y ruinoso, desnudo y pobre como un héroe en desgracia. El viento, a veces, se distrae en llevarse una piedra del campanario, una piedra que sale volando, como una maldición, contra cualquier tejado y rompe cien tejas, que después ya no se repondrán jamás. Sobre el campanario, el vacío nido de la cigüeña espera los primeros soles que marcarán el retorno de las aves lejanas, de las extrañas aves que conocen el calendario de memoria, como un niño aplicado.

* * *

El monasterio benedictino de San Pedro del Burgal tiene más de mil años. Las aguas del Noguera Pallaresa vieron morir los frailes; trocarse las liturgias en manso polvo del recuerdo; hundirse las arquitecturas; emigrar los pasmados santos —la hierática Virgen, el atónito San Pedro— que pintara el maestro Pedret. El monasterio de San Pedro del Burgal enseña sus despojos a la derecha del camino, según se sube. El viajero, ante las mudas piedras arruinadas, se duele una vez más de la incuria española, ese cáncer que, al alimón con la envidia, nos va dejando en los amargos y más huérfanos cueros.

* * *

El vagabundo piensa, por entretenerse, en que España, que mantiene tantas instituciones inútiles y tantos usos incómodos, es país que jamás supo conservar ni los nombres, que se cambian a la menor minúscula ocasión que se presenta, ni los cementerios, que se mondan con macabro regusto, ni los árboles, que se talan con saña y aplicación inigualables. Al vagabundo, de no ser que vive muy alejado del trajín de este valle de lágrimas (sépase que por propia voluntad y para mantener tranquila la conciencia), le hubiera gustado, más de una vez, preguntar a los conservadores españoles qué es lo que se proponen conservar.

«No es mal sitio, piensa el vagabundo, El Paular, para rendir viaje, arropadas en latines las fatigadas carnes, aromando el tomillo las dudas del alma, las impaciencias, las aficiones, los desvelos del alma.

En el camino de Rascafría; por las sendas que, salvando el arroyo de Santa Ana, llevan hasta la sierra Retuerta y las ásperas y negras piedras de la Cabrera; bajo los puros cielos donde se adiestra, como el orgulloso paladín que aún no conoce la derrota, el alto pájaro de cetrería, a la orilla del claro regatuelo donde se refrescó los cueros el Arcipreste, en cualquier calurosa mañanica del estío, el vagabundo se topa con el monasterio del Paular, que no huele a incienso, sino a chesterfield; que olvidó sus piernas de carnero y sus albos quesitos serranos por la cocina francesa; que no mancha sus manteles con el morado vino de la tierra, en señal de antigüedad y patriciado, sino con el rubio whisky de las otras tierras, de las tierras que quedan mucho más allá de los montes en muestra, ¡todo pudiera ser!, de ecumenismo.

(...)

Al vagabundo, que es hombre que aún cultiva, en el recoleto jardín de su corazón, la delicada flor de la ingenuidad, le sorprende encontrarse con la civilización donde esperaba haber hallado la cultura: le hiere darse con la humanidad donde pensara, ¡qué raro pensamiento!, haberse hermanado con la dorada soledad que hace posible la granazón de las humanidades.

• • •

El vagabundo, que es hombre que, ¡todavía!, se siente desvanecer ante una máquina; que es hombre que, ¡vaya por Dios!, no ama las mecánicas, ni las ópticas, ni las electricidades, porque piensa, y allá él si se equivoca, que valen mucho más las cosas que nadie quiere, duda entre llorar un poco, como un viejo enfermo bajo la lluvia, o sonreír otro poco, igual que un garzón enfermo ante la horca.

Al vagabundo no le gustan las ciudades ni hace buenas migas con los ciudadanos. Al vagabundo le espantan las esquinas tras las que puede acechar la muerte. Cela, fugitivo de la gran ciudad, se dulcifica en los paisajes abiertos, bajo cielos puntuales, en los campos de ciclos serenos y sencillos junto a los que viven gentes, animales y cosas inefables. Se rinde ante el candor y la debilidad del indefenso, de los hombres que sufren calladamente. Le cautivan las mozas honestas de carne prieta y virginal; la belleza y el enigma de las mujeres *(me pasma una mujer que me mira, un niño que se queda paralítico);* los niños a los que la enfermedad o la falta de educación les hace ser abortos o deformes retoños de varones y mujeres ca-

bales; los enfermos todos; los viejos en abandono y soledad; los perros maltratados; los tontos angélicos que provocan la burla y la pedrada; los vagabundos casi místicos, misteriosos y resignados; los tipos que son pintorescos porque no han podido ser otra cosa... Todos son sus amigos, los de la mala fortuna que nacieron sin derecho a beneficios, los desdichados que la sociedad no ha dejado de consentir y que con escarnio los mantiene. *En suma, esa fauna carpetovetónica a la que ama con sus mejores deseos y a la que defiende con sus más afiladas uñas y sus más implacables dientes,* a los que *ni podría ni querría cambiarlos por todo el oro del mundo.* Camilo se acerca a ellos con respeto y amor. Acepta cuanto le dan en el camino, y él ofrece su cigarro, regala sus céntimos, parte su hogaza y lo poco y pobre que contiene el fondo de su mochila. Desde sus figuras conoce bien sus tragedias, y por eso les pregunta poco sobre sus vidas; contesta menos cuando es él el interrogado para que no asome, tal vez, el trémolo de su voz, Camilo apenas consuela a todos estos seres que viven entre el bandazo de la ignorancia y del infortunio, aunque su pobreza sea muchas veces como *la alegre miseria del gorrión.* Nunca les habla de su condición injusta, no les excita, no les alecciona. ¿Para qué? Se marcha lentamente Les deja con sus conciencias tranquilas dentro de su limpia atmósfera. Retroceder equivaldría a estrechar contra su pecho al tonto Quiquito Esteban, o a llevarse de la mano, como hubiese querido, al pequeño Sindo...; a quedarse, en tantos lugares, para siempre. Nunca vuelve la cabeza atrás para no torcer, en ningún momento, el norte de su corazón que estos mismos seres, sin ellos sospecharlo, dirigen. Tras él quedan sus figuras dolientes y sin esperanza. Pero sus almas marchan delante de los ojos del escritor conmovido: ese tobogán, ese coro de amigos desamparados *(no los cambio por sus galas, hermosa señora)* con los que él formaría un reino del que quisiera ser su principal justiciero. Cela llega al límite que muy pocos alcanzan: a sentir piedad por el hombre que va a morir porque ha matado... Hace treinta y seis años que Cela escribía: «A Pascual Duarte le matamos entre todos porque resultaba demasiado *incómodo mantenerlo vivo; la verdad es que no sabíamos qué hacer con él».* Sí, en los libros de Camilo está vivo el íntimo dolor de las cosas y de los hombres, aunque las miradas apresuradas y superficiales no sepan verlo. No era necesario que el escritor nos dijese de sí mismo: *El vagabundo, que es un hombre sencillo, prefiere a veces la luz, en ocasiones la penumbra y, en determinados momentos —por ejemplo, cuando llora de desconsuelo— la más honda y negra de las tinieblas.* Y cuando no sabe llorar, bebe vino. Beber por fuera es ¡tantas veces! llorar por dentro.

Camilo José Cela no es tampoco un escritor tierno, por supuesto; es más bien un escritor duro, y creo que la dureza de su prosa, como la de las piedras preciosas, es una de las cualidades que le dan el gran valor que tiene. Pero ante el dolor que dentro de sí mismas llevan tantas personas y tantas cosas, yo he podido ver innumerables veces una fina compasión, una secreta y reprimida ternura que a mí me ha sobrecogido el ánimo, y creo que con sus propios textos puedo demostrarlo. A la vista de ellos, que proteste Camilo y me diga que no me perdona haber descubierto a algunas gentes estos secretos suyos. Que me lo diga y yo no le haré caso. He aquí unos ejemplos de su ternura.

> El vagabundo siente afición a los gitanos del camino, como él vagabundos, que viven del aire y de la gallina que Dios quiere que se tropiecen; y al buhonero, vagabundo como él, que se sustenta de ilusión; y al peregrino, también vagabundo, que malcome de contar historias de la historia sagrada; y al afilador vagabundo, que sop'a aires paganos en su caramillo, y al mendigo que anda y anda, sin cansarse jamás, topándose, donde la encuentre, con la caridad, y poniendo al mal tiempo del hambre, la buena y dolorosa cara que incita a la compasión.
>
> Al vagabundo le rebosan las carnes de contento cuando se encuentra en el camino con la imprevista moneda de los hombres y de las mujeres que andan, sin saber jamás a dónde van, con la cabeza habitada de estrellas luminosaas y en los ojos un extraño reverbero de todos los paisajes, de todos los golpes y de todos los sustos de la eterna, de la infinita rosa de los vientos.

* * *

> Una niña pequeña se acerca al vagabundo.
>
> —¿Qué quiere usted, buen hombre?
>
> La niña tiene la voz extrañamente velada.
>
> —Treinta céntimos para un vaso de vino, hermosa niña.
>
> La niña tiene los ojos de un tímido y decidido azul ce'este.
>
> —Tome usted mi lazo, vale diez reales.
>
> —No me sirve, hija mía, sobra demasiado dinero.
>
> La niña sonríe y el vagabundo también. Sus sonrisas son diferentes. pero, fijándose bien, se ve que las dos son sonrisas. Un airecillo fresco orea las sonrisas a la caída de la tarde. Se está bien, a la hora del atardacer, sentado en el poyo de cualquier puerta, hablando con una niña pequeña que tiene un hermoso lazo de color malva y una mirada atónita, interrogadora y tierna y tibia como el aliento, y respirando el mismo aire saludable que respiró Felipe V cuando se le ocurrió abdicar.

Los muleros de Sort anunciaban su paso a silbidos restalladores como trallazos, ya que dos recuas no cabían sobre la ruin vereda, no podían cruzarse. Hubo un tiempo —se le ocurre pensar al viajero— en que el Noguera Pallaresa se alimentó de mulas poéticamente despeñadas. El viajero, en recuerdo de las mulas muertas, besa una piedra del suelo y la deja caer sobre la corriente.

* * *

Un galán sin sentido —el ojo, bizco; el bozo, incierto; el moco en la nariz; el mozo, entero él, una calamidad— pide limosna al vagabundo.

—¡Anda y déjalo —le gritan—, a buena parte has ido!

El vagabundo, viejo amigo de los dulces y amargos —que todo son y al tiempo— tontos de pueblo, rebusca en su bolsillo y le da, en perras gordas, sesenta céntimos. El garzón, con su preciada carga, salió de estampía como un conejo y al poco rato volvió —la felicidad pintándosele en la cara infeliz— con dos rosquillas.

—Tome, una para usted.

* * *

Hijo mío, en la almohada de tu madre aparece todas las mañanas una mancha de sangre (...). La mancha de sangre de mi almohada, hijo mío, suele parecerse a ti. Consulté con algunas personas que presumen de haberte conocido bien, Eliacim, y pude comprobar con tristeza que todas se han ido olvidando de cómo eras, de tu perfil, de tu corte de cara, del dibujo y del revuelto mechón de pelo que solía caerte sobre la frente.

Tus retratos de sangre, Eliacim, los recorto cuidadosamente y, para que no se deshilachen, suelo hacerles un dobladillo todo alrededor; en esto vengo ocupando ahora casi todo el día.

En mi testamento, hijo mío, he añadido una cláusula disponiendo que me amortajen con una sábana hecha cosiendo todos los retratos tuyos que yo escupo cada mañana.

Es algo trabajoso, ya lo sé, pero dejo veinticinco libras a quien se preste a complacerme. Alguno aparecerá.

Y nadie podrá decir que abandono algo de lo que más puedo querer en este mundo, Eliacim, esas siluetas tuyas que para ti fabrico, dentro de mis venas, noche a noche.

• • •

La mujer se llama Sonsoles Manjabálago Zorita, y va a enterrar a su marido en el pueblo que dicen La Hija de Dios (...). La mujer no se detiene ni de día ni de noche; está deseando —y quizá también temiendo— terminar. La mujer no piensa ni llorar: el pensamiento se le confunde y las lágrimas se le han secado ya en los

ojos. La mujer sufre —imprecisa como un ave herida que hubiera olvidado la fuente de su dolor— y anda, anda siempre, un pie tras otro, entre la alondra y la garduña, escoltada por el negro cuervo de mal agüero.

El vagabundo, al verla pasar, se quitó la boina muy respetuosamente.

—Dios se lo pague, hermano.

—Dios le dé resignación, hermana —le respondió el vagabundo con la boca seca (...). El vagabundo, con el mirar cerrado por el luto, murmuró la salmodia de su despedida.

—Adiós, dama doliente, desgraciada princesa, ayer aún moza de ilusionados porvenires y hoy viuda azotada por la soledad. Adiós, mujer amarga de los caminos, yerma sepulturera de tu corazón que late muerto.

* * *

El vagabundo, que siente una casi violenta simpatía por los vergonzosos y ruborosos y cochambrosos niños del camino, por los huraños niños que son airosos y graciosos y luminosos como la avecica del cielo, habló al pastorcito del atajo de Brihuega con la persuasiva voz de la confidencias, con el acento que desata las casi cegadas fuentes de la confianza.

—Verás: yo tengo un hijo pequeño, mucho más pequeño que tú, que colecciona sonrisas de su madre y cajas de cartón para guardarlas y que no puedan escapársele jamás. Mi hijo dice que, cuando sea mayor, quiere ser mendigo de los caminos, para ver mundo y para no hacerle daño a nadie nunca: ni a los hombres ni a los animales, ni a las yerbas del campo, ni al agua de los ríos, ni a las piedras del monte, ni a la cal que cae de las paredes... Es hermoso lo que quiere ser mi hijo cuando crezca, ¿verdad?

El pastorcito del atajo de Brihuega habló con una velada y opaca vocecilla, diríase que aún miedosa.

—Sí, señor.

Al vagabundo le rebotó la ansiedad, como una mariposa de mil colores, en el corazón. El vagabundo, para hablar, bajó hasta ras del suelo el tono de sus medidas palabras.

—Y tú, cuando llegues a hombre y vuelvas de las quintas y te cases, ¿qué vas a ser?

El pastorcito del atajo de Brihuega dejó escapar, por la garganta arriba, su ignorada y amarga desesperanza.

—Pastor...

* * *

Martín no va todos los años a visitar los restos de la madre en el aniversario. Va cuando se acuerda.

Martín se descubre. Una leve sensación de sosiego siente que le da placidez al cuerpo. Por encima de las tapias del cementerio, allá a lo lejos, se ve la llanura color pardo en la que el sol se para,

como acostado. El aire es frío, pero no helador. Martín, con el sombrero en la mano, nota en la frente una ligera caricia del tiempo de la niñez...

—Se está bien aquí —piensa—, voy a venir con más frecuencia.

(...)

Levanta de nuevo la mirada y se le ocupa la memoria con el recuerdo de la madre. No piensa en sus últimos tiempos, la ve con treinta y cinco años...

—Padre nuestro que estás en los cielos, santificando sea el tu nombre, venga a nos el tu reino, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores... No, esto me parece que no es así.

Martín empieza otra vez y vuelve a equivocarse; en aquel momento hubiera dado diez años de vida por acordarse del padrenuestro.

Cierra los ojos y los aprieta con fuerza. De repente, rompe a hablar a media voz.

—Madre mía que estás en la tumba, yo te llevo dentro de mi corazón y pido a Dios que te tenga en la gloria eterna como te mereces. Amén.

Martín sonríe. Está encantado con la oración que acaba de inventar.

—Madre mía que estás en la tumba, pido a Dios... No, no era así.

Martín fruce el entrecejo.

—¿Cómo era?

* * *

¿Qué habrá pensado el perro del Mina Cantiquín cuando las aguas invadieron las cuatro paredes de su prisión? ¿Hacia qué marinero habrá dirigido su último y más desolado aullido de socorro? ¿De qué males se habrá sentido culpable al saberse tan amargamente abandonado?

El escritor, durante varios días, no quiso escribir del desdichado perro del Mina Cantiquín. El escritor, durante varios días, esperaba leer en las páginas de los periódicos unas líneas emocionadas en loor del perro que murió de tristeza quizás unos instantes antes de que el agua lo matara. El escritor, en vista de que nadie lo hizo, quiere mojar su pluma en el negro tintero de las tristezas para dedicarle un adiós tibiamente estremecido al perro del Mina Cantiquín, el único ser vivo que se fue al fondo del peligroso mar del Cornwalles, una fatídica y vulgar mañana gris como el olvido, ese mismo olvido que lo mató.

Estremece pensar que el perro del Mina Cantiquín se haya podido sentir abandonado y sin consuelo por esos mismos hombres a los que tanto amaba, por esos mismos hombres que tanto lo amaban a él, pero a quienes el peligro borró, como una esponja, la memoria, el entendimiento y la voluntad (...). Porque el perro del Mina Cantiquín, que murió de dolorosa lealtad, se llevó para el fondo del

mar su desgraciada y minúscula fabulilla, su anécdota sin dimensiones, su tragedia en un vaso de agua, su muerte, que al escritor sobrecogió en su misma pregonada sencillez.

Porque los símbolos son como las estrellas, el gozo y el dolor, ilimitados, el escritor quiso apurar esa lágrima que le asomaba tímida al mirar.

Y porque la vergüenza es no saberse avergonzados a tiempo. Y querer ignorar que en el pecho del perro del Mina Cantiquín se desató un vendaval capaz de derribar montañas.

Si la poesía existe en tantas cosas de la vida, cabe reflejarla lo mismo en la prosa que en el verso. El prosista —y el lector— no halla diferencia entre la poesía que el poeta dedicado exclusivamente al verso expresa en *rayitas cortas* y la del prosista que, con igual belleza de sentimiento y de lenguaje, extiende su sentir poético en *líneas rectas.* Mucho se ha escrito al respecto. Ya Antonio de las Nieves (1789), profesor de Retórica y Poética, dijo: *A la verdad, los versos por sí solos no dan á una obra de Poesía lo que no tiene de poetico, ni ella dexa de ser Poema, porque le falte la versificación.* Pero no es mi intención meterme en un tema tan aéreo.

La poesía puede sentirse desde la realidad o el misterio, desde el corazón o la mente, y aunque no hay términos con que explicar cómo es, sabremos descubrirla a poca sensibilidad que tengamos, y según la necesitemos para hacer con ella nuestra vida. Camilo José Cela la siente así: «La poesía, esa droga bendita que nos hace tiernos cuando las horas del trágico reloj del mundo se obstinan —¡con cuánta aplicación, pero qué vanamente!— en hacernos duros y aristados, es necesaria a los buenos y nobles pulsos del alma, como puede serlo el aire a los pulmones.»

Nuestro escritor se hizo poeta sencillo y auténtico a fuerza de observación y por innato sentimiento hacia el humilde y cotidiano vivir de las cosas; porque se fundió con todo lo que la naturaleza, las viejas tradiciones y el corazón humano consagra en reverente subordinación a los insondables misterios de la vida. Querer empeñarse en ver sólo en Cela su implacable y brutal realismo, los violentos colores de la truculencia en su prosa, y cerrar los ojos a su mansa tristeza, a su lírica melancolía, a los nobles sentimientos expresados con una unción ejemplar en cientos y cientos de páginas, sería una terca malicia. Es cierto que en su corazón viven con más frecuencia que la felicidad las amargas desilusiones; mas cuando esos techos se desnublan, surge un Cela contento, iluminado, sentimental, único; su lenguaje esplendoroso se hace tibio, acariciador; es jugoso como tierra labrada, directo, vivo, que todo lo anima con un lirismo sin

languideces y una dulzura sin empalago, y con los que sabe romper en quiebros inopinados llenos de finura, de gracia y de encanto. Se *hace imposible descubrir una escena montada, un marco ficticio en el* mundo campesino y montaraz por donde él *hizo de su bota tembloro-sa carne de su pie.* Cela, celeste, apresado por emociones líricas purísimas, en éxtasis candorosísimo que le desnuda y adelgaza, tiembla y nos conmueve con una sencillez que hechiza, con un primor que asombra. Es un estado de gracia que borra el lastre que lleva su corazón; entonces la inocencia desplaza a la malicia, las plumas a las zarpas, la virtud al vicio, la paz a la lucha, el amor al desamor.

Vemos a Cela, translúcido y palpitante, caminar bajo bronces sonoros, céfiros y veletas, por las hierbas, los terrones y los surcos del campo —en esas páginas que no nos parecen líneas, sino sus propias venas—, casi tocable, corpóreo, por un prodigio que escasea, asistido por un don infrecuente. Sus muchas calidades reconocidas le llevaron a conseguir en la literatura española su camino de perfecciones.

Dolor, ternura y poesía: tres habitantes en el corazón de Cela, separados por finísimos tabiques. Como poeta, eso es lo que me han ofrecido a mí tantas prosas de Camilo. Ojalá puedan verlo conmigo los lectores de la colección que preparo. Que se me diga si no hay todo eso en la selección de los textos anteriores y siguientes, que en su honor he traído a estas páginas (*). Veamos cómo su poesía no se puede despegar de la ternura.

> Sobre la mesa de escribir, tres rosas sin consuelo se mueren casi en loor de santidad.
>
> El escritor ama las rosas rojas aromáticas, violentamente tiernas, como núbiles diosas rendidas al soplo de un amor aún desconocido.
>
> Las rosas rojas —de un rojo cálido y distante como, a veces, lo es el cielo del atardecer— llenan, con su extraño y quedo aletear, la cabeza del escritor y el escritor, que se siente minúsculo y deshabitado entre sus rosas rojas, tiembla como una vara verde ante el cruel, bellísimo latido de sus tres rosas agonizantes.
>
> (...)

(*) En mi futuro libro antológico serán transcritos por orden alfabético los textos de Camilo que más vivamente hayan herido mi sensibilidad, figurando al pie de ellos libro, capítulo y páginas a que pertenecen.

Nota.—Quiero hacer constar que los textos aquí ofrecidos son más completos en mi original; que mi indecisión fue grande al seleccionarlos y que, con serlo mucho, tal vez no sean estos fragmentos elegidos los más dolorosos, los más tiernos y poéticos. También, que no ha sido posible dar cabida a otros títulos (aunque yo aquí los omito el lector puede deducirlos fácilmente) que bajo el tema a todos unifica: dolor, ternura y poesía, se entrelazan con muy variados contrastes y matices consiguiéndose, de ese modo, una rica variedad.

El escritor deja verter su llanto sobre sus tres agonizantes rosas sin consuelo. Al escritor le falta decisión para nutrirse, como sería su deber, con los derramados pétalos de sus tres rosas rojas. Y el escritor, que ama las rosas luminosas de la vida, ama también, y que Dios le perdone, las rosas inconsolables en cuyo rojo corazón la muerte pintó la misteriosa cifra que acabará matándolas (...). Sin más ánimo que el ánimo del llanto, el escritor acaricia, tembloroso, la carne que aún ayer fue rosa roja y enamorada, flor pasional y elegante, vivo ritmo.

* * *

El vagabundo, con los ojos absortos, el alma temblorosa, asiste cada mañana al espectáculo eterno del amanecer. Si un día no amaneciese, si un día el sol se hiciese astillas por la noche, el vagabundo, con los ojos abiertos, moriría como un pez espantado, como un pez al que un hado maligno robara, mientras dormía, todas las tenues, todas las aladas, todas las inflexibles burbujillas del agua.

* * *

Los objetos que acompañan al escritor se portan bien y el escritor los premia. Y los acaricia cuando no lo ven. Y les hace versos para leérselos de noche, cuando todos duermen y nadie puede equivocarse pensando que está loco o calenturiento como las totovías que cantan en el barbecho, o como las truchas que dan saltos de acróbata sin aparente o previsto ton ni son.

* * *

En Viella se venden *souvenirs* españoles más falsos que Judas: castañuelas, banderillas, panderetas, muñecos vestidos de torero, de guardia civil, de cura, de andaluza, etc. En Viella, en los montes de Viella, crecen el gentil abeto y el haya maternal sobre la verde yerba salpicada de flores silvestres y aromáticas, misteriosas y multicolores. A muy pocos turistas se les ocurre, ¡peor para ellos!, llevarse un recuerdo de verdad, un recuerdo de los que Dios inventa cada mañana y brinda a quien quiera llevárselo: un palito, la brizna del sutil helecho, el pétalo peludo y campesino de color de sangre o de brillos de oro.

* * *

La noche habla. ¡Lleva toda la noche hablando!, su lenguaje de mil tímidas lenguas diferentes: el grillo negro y el buey que respira, la rana verde y el pájaro que tiembla, la rosada lombriz y la ramita que cruje, el pez que salta, el viento que vuela, la

piedra que cae, el esqueje que brota, el perro que aúlla, el niño que no puede dormir, el mozo que a lo lejos canta con su vozarrón (...). Un pájaro pía. Es la señal de la mañana que nace. Otro pájaro le contesta y cien pájaros cantan a otros mil. El mozo ronca, la moza sueña, el niño respira, el perro husmea el rastro del conejo, el esqueje busca la ayuda del calor, el viento lame la alta y verde yerba en la que aún late la gota del rocío, la ramita se empina hacia la luz, la piedra cambia de sitio y el grillo pide a la chicharra que lo releve.

Después ya se sabe lo que pasa. Lo han cantado los poetas.

* * *

Con todos los colores del arco iris, hijo mío, se fueron alumbrando todos los lápices de colores del mundo y aún sobraron colores.

Con los colores más fáciles de inventar, Eliacim, con los colores puros y de nombre conocido, se alumbraron los lápices que habían de ser usados por los niños más pequeños, los lápices casi comestibles que llegarían a convertirse, a fuerza de pasar y repasar sobre el papel, en alas de pato y en heridores ojos de ciervo.

En el fondo del cielo, Eliacim, allí donde todas las cosas son más bien de un vago desvaído tono azul, aún se ven las ruinas de la primera fábrica de lápices de colores que hubo, una fábrica pequeña donde todavía trabajan, entre las piedras que se han ido al suelo, unos hombres viejos y barbudos vestidos como los artesanos alemanes de la edad media.

(La caja de lápices de colores que te regalé el día de tu cumpleaños, Eliacim, como era una caja de lápices de colores que jamás se iba a usar, tenía, en vez de lápices de colores, nacaradas conchas marinas, un colibrí disecado y dos o tres ramitos de violetas. Lloré mucho cuando te puse la caja de lápices de colores sobre la almohada, Eliacim, hijo.)

* * *

Los pregoneros se clasifican por su técnica en tres especies diferentes: ligeros, líricos y dramáticos. Un buen pregonero abarca los tres registros, pero buenos pregoneros —todo hay que decirlo— hay pocos.

—¿Cuántos habrá?

—No lo sé, señora, eso es muy difícil saberlo. Pero hay pocos, créame, cada vez menos.

¿Y se distinguen por fuera?

—No, señora, se distinguen por dentro, mirándolos al trasluz. Los pregoneros ligeros tienen las costillas ágiles y finitas; los pregoneros líricos enseñan el espinazo florecido, y los pregoneros

dramáticos, dándose cuenta de su seriedad, muestran el corazón transparente y como de vidrio de botella. Si no es mirándolos al trasluz, señora, con una vela por detrás, no pueden distinguirse.

* * *

Uno, a veces, recibe cartas anónimas, cartas sin firma o firmadas con un nombre que huele a nombre inventado, cartas misteriosas como un corazón que se clausura, o fragantes como un jardín que, de repente, se abre y florece sólo, tan sólo para uno, que es un cantor vagabundo y sentimental, un bardo con tendencia a la holgazanería y a la honesta contemplación del mundo. ¡Válganos Dios!

(...)

¡Ah!, se siente uno dichoso, humildemente dichoso, pensando en ese amigo o esa amiga ignorados, recónditos, pudorosos, que cualquier mañana, al levantarse tocados con la varita mágica que las hadas usan para aviso de los hombres y las mujeres de buen corazón y para escarnio y escarmiento de los turbios corazones, cogen la pluma y escriben, ilusionadamente, esas palabras hermosas, sencillas, sinceras, que fluyen de los veneros más puros, más hondos, más cristalinos.

Existe una carta que uno aún no ha recibido, una carta que todavía anda volando por los más altos aires de las postas del mundo, capaz de colmar la felicidad, no ya de uno, que es un tímido coleccionista de minúsculas felicidades, sino del hombre que más pueda exigir a los demás para colmar, como un viejo cuenco rebosante de vieja semilla, su propia y más exigente e insaciable felicidad, esa felicidad que es como un gran hoyo cavado en el ansia.

Con este trabajo mío no he pretendido hacer una apología de la obra narrativa de Camilo José Cela, que es de tan varias, distintas y polémicas parcelas, sino demostrar una verdad irrebatible en aquellas por las que yo he caminado: las del dolor, la ternura y la poesía, por considerar que Cela es poeta lírico y poeta dramático por encima de todo y pese a todo. Me ha quedado la pena de no poder, ni saber, escribir sobre el estupor que me produjeron —como nunca lo sentí de ninguna obra literaria escrita por hombre, aunque desconozco si existe algo parecido— los libros *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (Cela-madre enloquecida) y *María Sabina* (Cela-mujer condenada a la horca). Dos obras de su máximo talento y de mi preferencia; magistrales, trágicamente poéticas e injustamente calladas por la crítica. ¿Quién se atreverá un día a hacer un profundo análisis de esos dos libros de los que el propio Camilo hubiera podido decir lo que Flaubert declaró de su *Madame Bovary?*

Muchas loas e improperios han caído sobre nuestro escritor. Sus numerosos admiradores sabemos que Cela no se ha descarriado ni está en la pendiente, que sus depósitos poéticos no se han agotado, que no ha perdido el tino, que no se ha enturbiado su mirada, que no se ladea su corona. Creemos y esperamos admirables cosas de él, y también anhelamos el día en que nos quiera regalar ese libro suyo *que quizás no acabe nunca de escribir, en el que me rasgo el pecho, esa arca que hoy guardo hermética y que contiene insospechadas sorpresas.* Revelatoria e inquietante confesión.

En tal esperanza, yo no desohojo mi amapola. La guardo entera en su homenaje.

SAGRARIO TORRES

Virgen del Coro, 10
MADRID-27



BIBLIOGRAFIA HISPANICA

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES HISPANICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS, 1976

Enrique Ruiz-Fornells

Al aparecer este trabajo, correspondiente a las publicaciones hispánicas en los Estados Unidos durante 1976, se cumple un aniversario importante, ya que fue precisamente en 1966 cuando CUADERNOS HISPANOAMERICANOS (1) comenzó a publicar esta bibliografía. Con ello continuaba la que ya se había iniciado en *Español Actual* (2), en la que se trató de recoger todo lo referente a publicaciones hispánicas en ese país anterior a 1966. Repasando los distintos estudios publicados desde esa fecha, pueden apreciarse las numerosas referencias bibliográficas que contienen que, llegado el momento, sin duda podrían formar un extenso volumen. Este libro, ya apuntado por José Polo en *El español como lengua extranjera, enseñanza de idiomas y traducción. Tres calas bibliográficas* (3) supondría una articulación necesaria de la actual bibliografía, que constaría de un índice de autores por temas. La labor habría que completarla mediante la comprobación de ciertas fichas y en algunos aspectos ampliarla. Claro está que para emprender una tarea de tal magnitud se tendría que contar con medios adecuados de los que en este instante se carece.

Los doce meses de 1976 a que se refiere este trabajo no han significado un cambio en la enseñanza del español ni en la aparición de publicaciones hispánicas en los Estados Unidos. El número de libros y de artículos en revistas profesionales sobre Iberoamérica no difiere mucho del promedio general de otros años. El problema consiste más que en la cantidad de publicaciones en la dificultad de su adquisición debido a su encarecimiento. Esta situación, que puede aplicarse igualmente al libro de importación —incluidos los procedentes de España— presenta un panorama penoso, ya que frente a la elevación en el precio del libro los presupuestos en general de las

(1) «Bibliografía de revistas y publicaciones hispánicas en los Estados Unidos: 1966», *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. LXXII, 217, 1968, pp. 187-201.

(2) «Ensayo de una bibliografía de las publicaciones hispánicas en los Estados Unidos», *Español Actual*, núm. 8, 1966, pp. 47-52.

(3) José POLO: *El español como lengua extranjera, enseñanza de idiomas y traducción. Tres calas bibliográficas*. Sociedad General de Librería, S. A., Madrid, 1976, 282 pp.

universidades norteamericanas no se han alterado a este efecto desde hace tiempo.

En cuanto al elevado número de publicaciones que aparecen en la especialidad del español están justificadas desde el punto de vista académico por dos factores importantes. En primer lugar hay que considerar el uso de la lengua española a nivel popular, que ha aumentado considerablemente. Hoy día es viable llegar a grandes centros de población como Nueva York, Chicago, Los Angeles, San Francisco, Nueva Orleáns o Miami y desenvolverse con toda normalidad hablando sólo el castellano. Esa situación, junto con el desarrollo de la enseñanza de la lengua española a nivel académico, hizo que en la reunión anual de la Asociación Norteamericana de Profesores de Español y Portugués celebrada en Madrid durante el verano de 1977 se sometiera una propuesta a la consideración de la Junta Directiva solicitando dirigir una carta al presidente de los Estados Unidos con objeto de que se declarase el español el segundo idioma del país y, con ello, compartir la oficialidad con el inglés. La iniciativa fue rechazada con el débil argumento de que la minoría hispana, si la propuesta prosperase, podría ser blanco de los ataques de otros grupos minoritarios. Sea como sea, y aunque todavía no son conocidos los datos oficiales del último censo de población, oficialmente se estimaba que en marzo de 1976 la minoría hispana ascendía a unos once millones (4) de personas, constituyendo el 5,3 por 100 de la total de la nación. De ese bloque de once millones más de seis y medio eran de origen mejicano, casi dos procedían de Puerto Rico, setecientos mil de Cuba y el resto hasta dos millones y medio de distintas naciones de Centro y Sudamérica. La región con un mayor porcentaje de seres de habla hispana en esa fecha era California, con el 29 por 100, seguida de Tejas (20 por 100), Nueva York (15 por 100) y Colorado, Nuevo Méjico y Arizona, con el 9 por 100. Claro está que estas cifras son relativas, ya que extraoficialmente existe dentro de este grupo un fuerte contingente que no figura en esas estadísticas por ser transeúntes, turistas o residentes ilegales. Con facilidad, si se tuviera en cuenta este hecho, la población total de habla hispana en los Estados Unidos podría cifrarse en unos diecinueve o veinte millones (5).

Sin embargo, el aspecto más interesante es que el 5 por 100 de esa población censada no alcanza los cinco años de edad y el 44 por 100 se encuentra por debajo de los dieciocho. Es decir, el 57 por 100 no llega a los dieciocho años, lo que representa un aumento

---

(4) «Persons of Hispanic Origin», *Parade*, Birmingham (Alabama), 25 de septiembre de 1977.

(5) Carlos FERNANDEZ-SHAW: *Presencia de España en los Estados Unidos*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1972, 931 pp.

en el índice de natalidad y, por lo tanto, en el número de sus componentes, en realidad extraordinario. En consecuencia, es de presumir que a finales del presente siglo o principios del XXI ese grupo minoritario podría constituir una cifra de veinte o veinticinco millones.

En segundo término el auge del español en Norteamérica, y con ello el de las publicaciones hispánicas, podría derivarse de la importancia que están adquiriendo los estudios chicanos en universidades y centros de enseñanza superior. Esta actividad traspasa lo puramente literario para manifestarse también en la música, la historia y el arte, que, junto con la curiosidad que existe por «lo chicano» en Europa y en los Estados Unidos, hace pensar que el porvenir en cuanto al español es optimista.

En resumen, 1976 presenta de nuevo un panorama risueño en cuanto a la producción bibliográfica hispánica en los Estados Unidos. Para otra ocasión queda el comentario sobre las cátedras de español y número de estudiantes que contrariamente a la impresión que pueden causar estas líneas no se desarrollan como sería de esperar.

ARTICULOS

Comparative Literature Studies. College Park (Maryland). Volumen 13. Núm. 2: Miguel A. Bernard: «Some Notes on the Influence of American Authors upon Filipino Writers».

Núm. 3: Richard C. Sterne: «Hawthorne Transformed: Octavio Paz's *La hija Rappaccini»;* Edward J. Mullen: «The Literary Reputation of Langston Hughes in the Hispanic World».

Núm. 4: Youssef Saad: «The Don Juan of Classical Arabia».

Duquesne Hispanic Review. Pittsburgh (Pennsylvania). Volumen 11. Núm. 2-3: Sandro Sticca: «Existentia and Anguish in the Poetry of Reyes Carbonell»; Donald Allen Randolph: «La destrucción material en los primeros Lazarillos».

Hispania. Cincinnati (Ohio). Volumen 59. Núm. 1: Jack H. Parker: «La dignidad de nuestra profesión»; Michael Mody: «The Web of Defeat: A Thematic View of Characterization in Mario Vargas Llosa's *La casa verde»;* Sara E. Schyfer: «The Judaism of Galdo's Daniel Morton»; Robert M. Fedorchek: «On Character Portrayal in *O Crime de Padre Amaro*»; Dwight Bolinger: «Again - One or Two Subjunctives?»; Michael Nimetz: «Shadows on the Rainbow: Machado's *Iris de la noche»;* Eleanore Maxwell Dial: «In a Lighter Vein: The Trend Toward Spanish Escapist Plays in the Mexican Theater of the So's»; Enrique Ruiz-Fornells: «Nuestro Tiempo».

Núm. 2: «Sturgis Elleno Leavitt (1888-1976)»; Lanin A. Gyurko: «The Sifling of Identity in Fuentes *Las buenas conciencias»;* Roberta Johnson: «Miró's *El obispo leproso»*: Echoes of Pauline Theology in Alicante»; Gustavo Pérez Firmat: «Descent into *Paradiso»:* A Study of Heaven and Homosexuality»; William W. Megenney: «This World and Beyond: Mário de Sá-Carneiro's Struggle for Per-

tection»; Margarita Suñer: «Demythologizing the Impersonal *Se* in Spanish»; Claude L. Hulet: «Dissertations in the Hispanic Languages and Literatures»; Enrique Ruiz-Fornells: «Nuestras relaciones internacionales»; Donald W. Bleznick: «The 1977 Joint Meeting with AEPE».

Membership Issue: Joseph Snow, Jane Schneider and Cecilia Lee: Un cuarto de siglo de interés en *La Celestina.* 1949-75: Documento bibliográfico».

Núm. 3: Karen H. Kvavik: «Research and Pedagogical Materials on Spanish Intonation: A Re-Examination»; Seymour Menton: «La vorágine: Circling the Triangle»; Didier T. Jaén: «El *Romance del Conde Arnaldos:* ¿Balada Mística?»; Stanley Fin Kenthal: «The Social Dimensions of Galdó's Theater»; Matías Montes Huidobro: «Miró: Naturalismo Estético-Romántico en *Niño y Grande»;* Marie F. Sovereign: «Proust and Modern Brazilian Writers»; Enrique Ruiz-Fornells: «Nuestra profesión».

Núm. 4: Wilma Newberry: «Patterns of Negation in *La casa de Bernarda Alba»;* Robert L. Sims: «García Márquez *La hojarasca:* Paradigm of Time and Search for Myth»; Rosa Perelmuter Pérez: «The Rogue as Trickster in *Guzmán de Alfarache»;* Dennis Perri: «The Grotesque in Rivas *Romances históricos»;* Joel Hancock: «The Journalistic Writing of Eduardo Barrios»; Franklin M. Waltman: «Similarity in the Three Cantares of the *Cantar de Mio Cid»;* Currie Kerr Thompson: «The Use and Function of Dreaming in Four Novels by Emilia Pardo Bazán»; Enrique Ruiz-Fornells: «Nuestra Asociación, España y el Bicentenario».

Hispanic Review. Filadelfia (Pennsylvania). Volumen 44. Núm. 1: Howard T. Young: «Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez»; Roberto G. Sánchez: Between Macías and Don Juan: Spanish Romantic Drama and the Mythology of Love»; Thomas R. Hart: «The Author's Voice in *The Lusiads»;* Gerald J. MacDonald: «Spanish Textile and Clothing Nomenclature in -án, -í and -ín».

Número 2: John Dowling: «La génesis de *El viejo y la niña* de Moratín»; J. M. Sobré: «*Don Quijote:* The Hero Upside-Down»; Salomón Lévy: «El *Aleph,* símbolo cabalístico, y sus interpretaciones en la obra de Jorge Luis Borges»; Thomas A. Seward: «The Peculiar Leonese Dialectal Forms *dulda, portalgo, selmana,* etc.: A Problem of Diachronic Phonology»; James Burke: «Juan Manuel's *Tabardíe* and *Golfín».*

Núm. 3: Enrique Anderson Imbert: «El punto de vista en Borges»; Colin Smith: «On Sound-Patterning in the *Poema de Mio Cid»;* Paul Ilie: «*Capricho/Caprichoso:* A Glossary of Eighteenth-Century Usages»; Walter Mettmann: «Anmerkungen zum ersten Akt der *Celestina»;* Biruté Ciplijauskaité: «The *Noventayochistas* and the Carlist Wars».

Número 4: Charlotte Stern: «The *Coplas de Mingo Revulgo* and the Early Spanish Drama»; Maxime Chevalier: «Gracián y la tradición oral»; John M. Lipski: «Final *s* in Rio de Janeiro: Innovation or Imitation?»; Josep M. Sola-Solé y Stanley E. Rose: «Judíos conversos en la poesía cortesana del siglo XV: El estilo polígloto de Fray Diego de Valencia».

Hispanófila. Chapel Hill (North Carolina). Año decimonoveno. Segundo número. Theodore L. Kassier: «Cancionero Poetry and the *Celestina:* From Metaphor to Reality»; Bruno M. Damiani: «The Didactic Intention of the *Cárcel de amor»;* J. Vidal Solana: «Estructura y estilo en *Maese Pérez, el organista»;* Kathleen M. Glenn. «Azorín's *Salvadora de Olbena:* Reality and the

Artist»; Markéta L. Freund: «La universalidad de *Luces de Bohemia*».

Tercer número. David J. Viera: «The Pressence of Francese Eiximenis in Fifteenth and Sixteenth Century Castilian Literature»; Eleodoro F. Febres: «*El celoso extremeño:* Estructura y otros valores estéticos»; Leslie Deutsch Johnson: «Three Who Made a Revolution: Cervantes, Galatea and Caliope»; Arnhilda B. González-Quevedo: «Antonio de Zamora: Su vida, sus obras»; Robert M. Scari: «El regionalismo de Morriña»; Emilio Bejel: «Buero Vallejo en busca de la verdad»; Ida Molina: «Authority versus Truth in *Las Meninas* and in *Galileo»;* Morris D. Munsen, Jr.: «Galdó's Use of the *Nabucodonosor* Parallel in *Lo prohibido»;* Cedrid Busette: «Animation and Secularization of Religious Figures in García Lorca».

Año Vigésimo, primer número. Gregorio B. Palacín: «Don Luis Colón, modelo en que Tirso se inspiró para crear su Don Juan Tenorio»; Jon M. Strolle: «*Engaño* and Art in the *Criticón»;* Josep M. Solá-Solé: «La España del siglo XIII y su postura ideológica»; Arturo A. Fox: «Ortega, crítico de la novela: una reevaluación»; Oscar J. Montero: «The Role of Ixca Cienfuegos in the Thematic Fabric of *La región más transparente*».

Latin American Research Review. Austin (Tejas). Volumen 11. Número 1: Meri Knaster: «Women in Latin America: The State of Research, 1975»; Ramón C. Barquín: «Computation in Latin America», Benigno E. Aguirn: «Differential Migration of Cuhan Social Races»; Orlando Albornoz: «Excellence or Equality at the University: The Latin American Case»; Laura Randall: «Lies, Damn Lies, and Argentine GDP»; Mark D. Szuchman and Eugene F. Sofer: «The State of Occupational Stratification Studies in Argentine»; Eric P. Veblen y Gene E. Bigler: «Attitudes Toward the Public Interest and Conflict in Latin American Political Culture».

Núm. 2: Ralph della Cava: «Catholicism and Society in Twentieth Century Brazil»; Gláucio Ary Dillon Soares: «Latin American Studies in the United States: A Critique and a Proposal»; Richard Weisskoff y Adolfo Figueroa: «Traversing the Social Pyramid: A Comparative Review of Income Distribution in Latin American»; Ivan A. Schulman: «Casal's Cuban Counterpoint of Art and Reality»; Kenneth F. Johson: «Scholary Images of Latin American Political Democracy in 1975»; Miriam Williford: «The National Seminar on the Teaching of Latin American Studies».

Núm. 3: C. Richard Bath y Dilmus D. James: «Dependency Analisys of Latin America»; Wilber A. Chaffee, Jr.: «Entrepreneurs and Economic Behavior: A New Approach to the Study of Latin American Politics»; Patricia Weiss Fagen: «Antonio Maceo: Heroes, History and Historiography»; Paul E. Sigmund: «U. S. Policy Towards Chile»; William Glade: «A Central American Triptych: Three Views of Integration Process»; Carl E. Solbag: «Germans and Italians in Latin America: Recent Inmigration Research»; Hernán Silva: «Estudio Crítico sobre el libro de Osvaldo Bayer»; Eurípides Ferreira: «Hemoglobin *Porto Alegre*».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen 13. Núm. 1: Sidney M. Greenfield: «In Search of Social Identity: Strategies of Ethnic Identity Management Amongst Capeverdeans in Southeastern Massachusetts»; Mary L. Daniel: «Through the Looking Glass: Mirror Play in Two Works of João Guimarães Rosa and Osman Lins»; David E. Vassberg: «African Influences on the Music of Brazil»; Doris J. Turner: «A Clarification of Some *Strange* Chapters in Macha-

do's *Dom Casmurro»;* Colin M. Pierson: «The Thesis Play in Portugal»; Donald Ramos: «Social Revolution Frustated: The Conspiracy of the Tailors in Bahia, 1798»; Geoffrey R. Barrow: «The Personal Liryc Disguised: Fernando Pessoa's *Mensagem».*

Núm. 2: Arthur L. F. Askins y Jack Sage: «The Musical Songbook of the *Museu Nacional de Arqueología e Etnología,* Lisbon (ca. 1603)»; Josefina Figueira McDonough: «A Transitional Model of the Ecology of Delinquency»; William Rougle: «The Role of Food in Five Major Novels of Eça de Queiroz»; Cleveland Donald, Jr.: «Slave Resistance and Abolitionism in Brazil: The Campista Case, 1879-1888»; James E. Algeo: «The Portuguese Present Perfect»; Giovanni Pontiero: «Manuel Bandeira's Europpean Diary: July-December 1957»; James Maharg: «From Romantism to Modernism: The *poemas-piadas* of Oswald de Andrade as Parodies»; Elizabeth Lowe: «Dialogues of Grande Sertão: Veredas»; Roderick J. Barman: «Politics on the Stage: The Late Brazilian Empire as Dramatized by França Júnior».

Modern Drama. Lawrence (Kansas). Volumen 19. Núm. 2: Charles A. Carpenter: «Modern Drama Studies: An Annual Bibliography».

Modern International Drama. University Park (Pennsylvania). Volumen 10. Núm. 1: Rodney Gruttle: «Theater in Bolivia»; Pablo Neruda: «Radiance and Death of Joaquín Murrieta» (traducción de Willis Barnstone); Manuel Pedrolo: «Men and No» (traducción de Herbert Gilliland).

Núm. 2: Demetrio Aguilera-Malta: «Black Hell».

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Volumen 91. Núm. 2: John J. Allen: «The Narrators, the Reader and *Don Quijote»;* Adrián G. Montoro: *«Libertad cristiana:* Relectura de Marcos de Obregón»; Stephen Lipman: *«Metatheater* and the Criticism of the *Comedia»;* Robert Sloane: «Diversion in Calderon's *El pintor de su deshonra»;* Geraldine M. Scanlon: «Torquemada: *Becerro de Oro»;* John H. Sinnigen: «Resistance and Rebellion in Tristana»; Douglas M. Carey and Phillip G. Williams: «Religious confession as Perspective and Meditation un Unamuno's *San Manuel Bueno, Mártir»;* Ana María Barrenechea: «Ex-centricidad, di-vergencias y convergencias en Felisberto Hernández»; José A. Hernández: «Juan Goytisolo-1975»; Alicia Borinsky: «Adolfo Bioy Casares-1975».

Núm. 5: Edwin Honig: «A conversation with Octavio Paz».

Publications of the Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York). Volumen 91. Núm. 3: Peter N. Dunn: «Pleberio's World».

Revista de Estudios Hispánicos. University (Alabama). Volumen 10. Núm. 1: Matías Montes Huidobro: «Cartas finlandesas: Ganivet, agonista de la percepción y del lenguaje»; Edward H. Friedman: «Cervantes' dramatic development: From *Los tratos de Argel* to *Los baños de Argel»;* Hugh W. Kennedy: «Lázaro y el *coco»;* John R. Burt: «Courtly love as a destructive force in the *Historia troyana polimétrica»;* Jack B. Jelinsky: «La *Vida de Don Quijote y Sancho:* Nueva interpretación y análisis»; Kessel Schwartz: «Thematic and stylistic constants in the fiction of Alfonso Grosso»; Paul Descouzis: «Filiación tridentina de Lope de Vega *El peregrino en su patria»;* Joseph R. Arboleda: «Valera y el Krausismo»; Carlos García Barrón: «Francisco Fernández y González: Crítico desconocido».

Núm. 2: Norma G. Kobzina: «An Argentine *Nana:* Gálvez and Zola»; Lawrence D. Joiner: «The Portrayal

of the Artist in Proust and Azorín»; Carlota B. Cannon: «Transformación y cambio de Don Quijote»; Leo J. Hoar Jr.: «Benito Pérez Galdó's and the Spirit of 1808 at its Centenary»; Gabriel H. Lovett: «The War of Independence (1808-1814) in 19th Century Spanish Poetry»; Julián Palley: «Unamuno: The Critique of Progress»; David Cluff: «The Struture and Theme of *La española inglesa:* a Reconsideration»; Lily Litvak: «Azorín's Anti-urban Philosophy»; Nina M. Scott: «Sight and Insight in *La casa de Bernarda Alba*».

Núm. 3: Enrique Fernández Barros: «Don Ramiro de Maeztu y el sentido del dinero en la vida norteamericana»; Sharon Keefe Ugalde: «Reflections of Erasmian Thought in *La perfecta casada»;* Austin Dias: «El desajuste de planos en *Martes de carnaval:* un aspecto del arte grotesco»; Beverly J. De Long-Tonelli: «La ambigüedad narrativa en *El Lazarillo de Tormes»;* Clifford R. Thompson, Jr.: «Cervantine Motifs in the Short Stories of Leopoldo Alas»; Fred Abrams: «Alejandro's Carbajedo estate in Unamuno's *Nada menos que todo un hombre»;* Elizabeth Lowe: «The Gongorist Model in *El primero sueño»;* Eugene A. Maio: «Hierophanic Time in Casona's *La dama del alba»;* Alan Soons: «Augustinian Criticism of the Comedia Reconsidered: Lope's *El despertar a quien duerme»*; Angel Capellán Gonzalo: «William Dean Howells and Armando Palacio Valdés: A Literary Friendship».

Revista Hispánica Moderna. Nueva York (Nueva York). Volumen 38. Núms. 1-2: Bruce W. Wardropper: «On the Supposed Repetitiousness of the cantigas d'amigo»; Vicente Cantarino: «La cortesa dudosa de don Juan Ruiz»; Michael P. Predmore: «The Nostalgia for Paradise and the Dilemma of Solipoism in the Early Poetry of Antonio Machado»; Alfred J. Mac Adam: «Et in Arcadia ego: Borge's Elegiąc Poetry»; Robert ter Horst: «Review: Ruth Lee Kennedy, Studies in Tirso»; Karl-Ludwig Selig: «The Battle of the Sheep (Don Quijote, 1, XVIII)».

Núm. 3: Karl-Ludwig Selig: «The Ricote Episode in Don Quijote: Observations on Literary Refractions», Ruth Lee Kennedy: «Addenda to *The Close Friendship of Gabriel Téllez and Pérez de Montalván:* Its Possible Significance for the *Segunda parte* of Tirso»; Robert M. Scari: «Modalidades de la ironía en Isolación»; Robert C. Spires: «El papel del lector implícito en la novela española de posguerra»; John M. Bennett: «Estructuras antitéticas en *Galope muerto* de Pablo Neruda»; Marta Gallo: «El futuro perfecto de Macondo»; Robert Brody: «Review: D. P. Gallagher: *Modern Latin American Literature»;* Karl - Ludwig Selig: «Thornton Wilder and the Spanish Comedia».

Núm. 4: J. J. Allen: «The Governorship of Sancho and Don Quixote's Chivalric Career»; Paul Ilie: «Larra's Nightmare»; Maxime Chevalier: «Juan Valera, folklorista: *Cuentos y chascarrillos andaluces»;* Reed Anderson: «The Idea of Tragedy in García Lorca's *Bodas de sangre»;* J. R. Araluce-Cuenca: «Tradición y originalidad en el Don Rodrigo de Alexandro Casona»; Lanin A. Gyurko: «Women in Mexican Society: Fuentes' Portrayal of Oppression».

Revista Iberoamericana. Pittsburgh (Pennsylvania). Volumen 62. Número 94: Juan Goytisolo: «Lectura cervantina de *Tres Tristes Tigres»;* Luis Alberto Sánchez: «El secreto amor de Neruda»; Walter Mignolo: «Aspectos del cambio literario (A propósito de la *Historia de la novela hispanoamericana* de Cedomil Goíc)»; Isaías Lerner: El texto de *La Araucana* de Alonso de Ercilla: Observaciones a la edición de José Toribio Medina»; Alina L'Camacho de Gingerich: «Vi-

cente Huidobro y William Carlos Williams»; Alfredo A. Roggiano: «Qué y Qué del *Lunario Sentimental»;* Eduardo Mitre: «La imagen de Vicente Huidobro»; Luis Harrs: «Rulfo sin orillas»; Jacques Joset: «Cronos devorando al otoño, su hijo descomunal», Zenaida Gutiérrez-Vega: «Pedro Henríquez Ureña, Maestro Continental (Cartas)».

Núm. 95: Juan Goytisolo: «La metáfora Erótica: *Góngora, Joaquín Belda* y Lezama Lima»; Emir Rodríguez Monegal: «Borges: Una teoría de la literatura fantástica»; José Miguel Oviedo: «La escisión total de Juan Goytisolo: Hacia un encuentro con lo hispanoamericano»; Juan Adolfo Vázquez: «Nacimiento e infancia de Elal»; Juan Villegas: «La aventura mítica en: *La flor del aire* de Gabriela Mistral»; Graciela Culson: *«Instrucciones para matar hormigas en Roma* o la dinámica de la palabra»; Eugenio Chang-Rodríguez: «El obsceno pájaro de la noche: La Dialéctica del Chacal y el *Imbunche»;* Humberto M. Rasi: «David Viñas, novelista y crítico comprometido»; Janina Montero: «Realidad y ficción en Hijo de hombre»; José Olivio Jiménez. «H. A. Murena (1923-1975)»; Rosa Rodríguez Reeves: «Bibliografía sobre Manuel Rojas».

Núms. 96-97: Robert Roland Anderson: «La Nueva Cristiada de Juan Manuel de Berrizobal»; Juan Durán Luzio: «Sobre Tomás Moro en el Inca Garcilaso»; Arnold L. Kerson: «El Concepto de Utopía de Rafael Landívar en la Rusticatio Mexicana»; Geoffrey W. Ribbans: «Las Primeras Crónicas Iberoamericanas del Mercure de France»; Paula Speck: «Las Fuerzas Extrañas, Leopoldo Lugones y las Raíces de la Literatura Fantástica en el Río de la Plata»; Jorge Schwartz: «Don Segundo Sombra: Una Novela Monológica»; Laszlo Scholz: «Un Octaedro del Octaedro de Julio Cortázar»; Eliana Rivero: «Análisis de Perspectivas y Significación de La rosa separada de Pablo Neruda»; Jean L. Andreu: «Hijo de Hombre»; A. Roa Bastos: «Fragmentación y Unidad»; Maribel Tamargo: «La Invención de Morel: Lectura y Lectores»; Armand F. Baker: «La Visión del Mundo en los Cuentos de Enrique Anderson Imbert».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen 17. Núm. 1: Timothy Brown, Jr.: «Man, Superman, Space and Time: Theme in a Story of Romeu de Melo»; Nelson H. Orringer: «Life as Shipwreck or as Sport in Ortega y Gasset?»; Wilma Newberry: «The Solstitial Holidays in Carmen Laforet's *Nada:* Christmas and Midsummer»; Thomas A. O'Connor: «An Allusion to *Agustín de Salazar y Torres* Los juegos olímpicos by Count Harrach»; Franklin M. Waltman: «Divided Heroic Vision or Dual-authorship in the *Poema de Mio Cid?»;* Harold Raley: «Clues to the Etymology of Chiste»; Holly Mikkelson: «Borges and the Negation of Time»; E. Kent Lioret: «A Matter of Life and Death in Pedro *Páramo»;* Oralia M. Preble: «Contrapunto emotivo en *El Chiflón del diablo* de Baldomero Lillo».

Núm. 2: Lois Grossman: «Redil de ovejas: A new novel from Leñero»; M. L. Welles: «Lorca's *Así que pasen cinco años:* a *Leyenda del tiempo?»;* Noma and Weston Flint: «More on Galdó's *La Fontana de oro»;* Gregorio B. Palacín: «Modelos vivos de *Fray Gerundio de Campazas»;* Clotilde Velázquez McBane: «La fuente del motivo del "príncipe en la torre" de *La vida es sueño* de Don Pedro Calderón de la Barca»; Randall W. Listerman: «Some Material Contributions of the *Commedia dell'arte* to the Spanish Theater»; Philip L. Vandrey: «Alliteration in Berceo».

Núm. 3: Jerald Foster: «La monja gitana: The Conflict of Two Worlds»; Fernando Ibarra: «Juan Ramón Jiménez e Irlanda»; María A. Salga-

do: *El cepillo de dientes* and *El apartamiento:* Two Opposing Views of Alienated Man»; Floyd Merrell: «Some Considerations of Bird Imagery in Rulfo's Pedro Páramo».

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen 30. Núm. 1: Charles B. Faulhaber: «Neotraditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic»; Yakov Malkiel: «Contacts Between Blasphemare and Aestimare (with an Excursus on the Etymology of Hisp. *tomar)»;* Doyle Seidenspinner de Núñez: «The Poet as Badger: Notes an Juan Ruiz's Adaptation of the Pamphilus».

Núm. 2: Paul V. Cassano: «Theories of Language Borrowing Tested by American Spanish Phonology»; James F. Burke: «Structure of the Libro del Cavallero Zifar»; Jan Schroten: «The Generative Approach to the Spanish Reflexive Concerning the Deep Structures of Spanish Reflective Sentences».

The Romanic Review. Nueva York (Nueva York). Volumen 67. Núm. 1: Richard Bjornson: «Moral Blindness in Quevedo's *El Buscón*».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen 30. Núm. 2: Mary Ellen Bieder: «Capitulation: marriage, not freedom—a study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdó's *Tristana»;* Lucila Inés Mena: «Melquiades y el proceso del conocimiento»; Martin S. Stabb: «The erotic mask: Notes on Donoso and the new novel».

Núm. 3: Phillip Johnson: «Vargas Llosa's *Conversación en la catedral:* A Study of frustration and failure in Perú».

World Literature Today. Norman (Oklahoma). Volumen 50. Núm. 1: Jaime Alazraki: «Music as Silence in Neruda's Eight Posthumous Books of Poetry»; Irwin Stern: «Suppresed Portuguese Fiction: 1926-1974».

Núm. 2: Claudio Guillén: «On the Literature of Exile and Counter-Exile»; Biruté Ciplijauskaité: «Nationalization of Arcadia in Exile Poetry».

Núm. 3: Ivar Ivask: «Cortázar's Oklahoma Stomp»; Evelyn Picon Garfieldi, Martha Paley Francescato: «Selected Bibliography»; Julio Cortázar: «Second Time Around (Short Story)»; Julio Cortázar: «The Present State of Fiction in Latin America»; Julio Cortázar: «Politics and the Intellectual in Latin America»; Julio Cortázar in *Books Abroad»;* Gregory Rabassa: «Lying to Athena: Cortázar and the Art of Fiction»; Roberto González Echevarría: «Los reyes: Cortázar's Mythology of Writing»; Margery A. Safir: «An Erotics of Liberation: Notes on Transgresive Behavior»; Ana María Hernández: «Vampires and Vampiresses: A Reading of 62»; Evelyn Picon Garfield: *«Octaedro:* Eight Phases of Dispair»; Martha Paley Francescato: «The New Man (But Not the New Woman)»; Malva E. Filer: «The Ambivalence of the Hand in Cortázar's Fiction».

LIBROS

A Practical Guide to the Teaching of Spanish. Oxford University Press. New York (New York), 1976, 352 páginas.

Aid, Frances M., Melvyn C. Resnick y Bohdan Sacink: *Colloquium on Hispanic Linguistics.* Georgetown University Press. Washington (D. C.), 1976, 157 pp.

Alazraki, Jaime, Roiand Grass y Russell O. Salmon: *Homenaje a Andrés Iduarte, ofrecido por sus amigos y discípulos.* The American Hispanist, Inc., Clear Creek (Indiana), 1976, 409 pp.

Alberti, Rafael: *The Lost Grove.* Traducción y edición de Gabriel Berus. University of California Press, Berkeley (California), 1976, 323 pp.

Allen, Edward, Lynn Sandstedt y Brenda Wegmann: *¿Habla Español? An Introductory Course.* Holt, Rinehart and Winston, New York (New York), 1976, 592 pp.

Almeida, José, Stephen C. Mohler y Robert R. Stinson: *Descubrir y crear.* Harper and Row, Nueva York (Nueva York), 1976, 378 pp.

Ambasz, Emilio: *The Architecture of Luis Barragán.* Museum of Modern Art, New York (New York), 1976, 128 pp.

American Historical Association: *Doctoral Dissertations in History, May, 1973-June, 1975.* American Historical Association, Institutional Services Program, Washington (D.C.), 1976, 164 pp.

Anderson, Arthur J. D., Frances Berdan y James Lockhart: *Beyond the Codices: the Nahua view of colonial Mexico.* University of California Press, Berkeley (California), 1976, 235 pp.

Anderson, Mary: *A Comparative Study of the English-Speaking and Spanish-Speaking beginners in the Public Schools.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1976, 109 pp.

Andrade, Víctor: *My Missions for Revolutionary Bolivia, 1944-1962.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1976, 200 páginas.

Andrian, Gustave W.: *Modern Spanish Prose: An Introductory Reader.* Macmillan Publishing Company, Inc., Riverside (New Jersey), 1977, 240 pp.

Aponte, Bárbara Bockus: *Alfonso Reyes and Spain.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XII plus 206 pp.

Aranda, J. Francisco: *Luis Buñuel.* Da Capo Press, New York (New York), 1976, 237 pp.

Arens, Richard: *Genocide in Paraguay.* Temple University Press, Filadelfia (Pennsylvania), 1976, xvii plus 171 pp.

Arias-Larreta, Abraham: *Literaturas aborigenes de América.* Editorial Indoamérica, Kansas City (Kansas), 1976, 739 pp.

Armour, Richard Wiliard: *It All Would Have Startled Columbus.* McGraw-Hill, New York (New York), 1976, 137 pp.

Armstrong, Ruth W.: *New Mexico, from Arrowhead to Atom.* A. S. Barnes, South Brunswick (New Jersey), 1976, 190 pp.

Arriaga, Eduardo E.: *New Life Tables for Latin American populations in the nineteenth and twentieth centuries.* Greenwod Press, Westport (Connecticut), 1976, 324 pp.

Aspects of the Mexican-American Experience. Arno Press, New York (New York), 1976, 135 pp.

Augelli, John P.: *Caribbean Lands.* Fideler Co., Grand Rapids (Michigan), 1976, 188 pp.

Bailey, David C.: *¡Viva Cristo Rey!,* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XIV + 346 pp.

Baker, Paul T. y Michael A. Little: *Man in the Andes: Multidisciplinary Study of High-Altitude Quechua.* Dowden, Hutchinson and Ross, Stroudsburg (Pennsylvania), 1976, 470 pp.

Bakianoff, Eric N.: *Mediterranean Europe and the Common Market.* Studies of Economic Growth and Integration. The University of Alabama Press, University (Alabama), 1976, XII + 244 pp.

Ballesteros, Octavio A.: *The Effectiveness of Public School Education for Mexican-American Students as Perceived by Principals of Elementary Schools of Predominantly Mexican-American Enrollment.*

Balseiro, José A.: *Presencia hispánica en la Florida ayer y hoy.* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1976, 200 pp.

Barcia, José Rubia: *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization.* University of California Press, Berkeley (California), 1976, 300 pp.

Barton, Donald K., Tyler, Richard W. y Trakas, Pedro N.: *Beginning Spanish Course, Third Edition.* D. C. Heath and Company, Lexington (Massachusetts), 454 pp.

Barton, Donald K., Tyler, Richard W., Trakas, Pedro N.: *¡Español para todos!* Beginning Spanish Course, 3rd Edition. D. C. Heath and Company, Lexington (Massachusetts), 1976, 480 pp.

Barretto, Lett: *Nobody's Hero: A Puerto Rican Story.* New American Library, Nueva York (Nueva York), 1976, XII + 258 pp.

Beck, Mary Ann: *The Analysis of Hispanic Texts: Current trends in methodology.* Bi lingual Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 355 pp.

Beilharz, Edwin A. y López, Carlos U.: *We were 49ers!* Chilean accounts of the California Gold Rush. Ward Ritchie Press, Pasadena (California), 1976, XX + 230 pp.

Bell, John Patrick: *Crisis in Costa Rica.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XIV + 192 pp.

Bennett, John y Pablo Virumbrales: *El pensamiento político latinoamericano.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, XII + 170 pp.

Benseles, David: *1973 ACTFL Annual Bibliography of Books and Articles on Pedagogy in Foreign Languages.* American Council on the Teaching of Foreign Languages. Nueva York (Nueva York), 1976, XVI + 288 pp.

Benson, Elizabeth P.: *Pre-Columbian Art.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1976, 16 pp.

Benson, Fredrick P.: *Writers in Arms: The Literary Impact of the Spanish Civil War.* New York University Press, New York (New York), 1976, 372 pp.

Benson, Nettie Lee: *Catalogue of Martín Fierro Materials in the University of Texas Library.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XII + 136 pp.

Benson, Nettie Lee: *Mexico and the Spanish Cortes, 1810-1822.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, VII + 244 pp.

Bente, Thomas O.: *Hoy: Conversar y escribir.* McGraw-Hill Book Company, Nueva York (Nueva York), 1976, 274 pp.

Bermúdez, Pedro P., Samye Mott Cimerhanzel y James B. Silman: *Fuentes para Conversación y Composición.* D. Van Nostrand Co., New York (New York), 1976, 124 pp.

Berry, R. Albert y Miguel Urrutia: *Income distribution in Colombia.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1976, XVII + 281 pp.

Bingham, Hiram: *Across South America.* Da Capo Press, New York (New York), 1976, 405 pp.

Bingham, Hiram: *The Monroe Doctrine: An Absolete Shibboleth.* Da Capo Press, New York (New York), 1976, 153 pp.

Bobb, Bernard E.: *The Viceregency of Antonio María Bucareli in New Spain, 1771-1779.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 327 pp.

Bochm, David Alfred: *Peru in Pictures.* Sterling Publishing Co., New York (New York), 1976, 64 pp.

Boehm, Lincoln A.: *Venezuela in Pictures.* Sterling Publishing Co., New York (New York), 1976, 64 pp.

Booth, George C.: *The Food and Drink of Mexico.* Dover Publications, New York (New York), 1976, 190 pp.

Borregard, Meta Catherine: *The Epithet in English and Scottish, Spanish and Danish popular ballads.* Folcroft Library Editions. Folcroft (Pennsylvania), 1976, 143 pp.

Boyce, James Edward: *Colombia's Treatment of Foreign Banks: A precedent setting case.* American Enterprise Institute for Public Policy Research, Washington (D. C.), 1976, 56 pp.

Brenan, Gerald: *The Face of Spain.* Octagon Books, New York (New York), 1976, 310 pp.

Brenan, Gerald: *The Literature of the Spanish People.* Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 496 pp.

Brenner, Anita: *The Wind that Swept Mexico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X + 310 pp.

Brewer, John Mason: *Dog Ghosts, and other Texas Negro Folk Tales; the Word on the Brazos.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 262 pp.

Brodman, Bárbara L. C.: *The Mexican Cult of Death and Myth in Literature.* The University Press of Florida, Gainesville (Florida), 1976, VII + 89 pp.

Brow, Dix: *Boating in Mexico.* Aztec Corporation, Tucson (Arizona), 1976, 160 pp.

Brown, Jonathan: *Murillo and his Drawings.* Art Museum, Princeton University, Princeton (New Jersey), 1976, 200 pp.

Brunhouse, Robert Lavere: *Frans Blom, Maya Explorer.* University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1976, 291 pp.

Bryant, Shasta M.: *A Selective Bibliography of Bibliographies of Hispanic American Literature.* 2nd Ed. University of Texas, Austin (Texas), 1976, 100 pp.

Byrnes, Robert Francis: *Soviet-American Academic Exchanges, 1958-1975.* Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1976, 275 pp.

Calvert, Albert Frederick: *The Life of Cervantes.* Folcroft Library Editions, Folcroft (Pennsylvania), 1976, 509 pp.

Calvo-Sotelo, Joaquín: *La herencia.* Notas, ejercicios, introducción y vocabulario de Richard B. Klein. Independent School Press. Wellesley Hills (Massachusetts), 1976, IX + 112 pp.

Camp, Roderic Ai.: *Mexican political biographies, 1935-1975.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1976, 488 pp.

Campa, Arthur Leon: *Hispanic Folklore Studies of Arthur Campa.* Arno Press, New York (New York), 1976, 374 pp.

Capitalism In Latin America: the Process of Underdevelopment. Latin American Perspectives, Riverside (California), 1976, 108 pp.

Cardozo, Manoel da Silveira Soares (editor). *The Portuguese in America, 590 B.C., 1974: a cronology and fact book.* Oceana Publications, New York (New York), 1976, VI + + 154 pp.

Carman, Micheal Dennis: *United States Customs and the Madero Revolution.* Texas Western Press, El Paso (Texas), 1976, 87 pp.

Carpenter, F. Lynn: *Ecology and Evolution of An Andean Hummingbird.* University of California Press, Berkeley (California), 1976, 74 pp.

Carr-Rollit, Albert William: *Do-It-Yourself Spanish.* Cresent Publications, Los Angeles (California), 1976, 164 páginas.

Carter, Allan Murray: *Ph.D's and the Academic Labor Market.* McGraw-Hill, New York (New York), 1976, 260 pp.

Casas, Myrna: *Teatro de la Vanguardia: Contemporary Spanish-American Theatre.* D. C. Heath and Co., Lexington (Massachusetts), 1976, 216 pp.

Castelo Matran, Julio: *The Insurance Market in Latin America, Portugal and Spain.* University of Georgia Press, Athens (Georgia), 1976, XXI + 159 pp.

Castro, Américo: *An Idea of History: Selected Essays of Américo Castro.* Ohio State University Press Books, Columbus (Ohio), 1976, 315 páginas.

Central America: A Bibliography. California State University, Los Angeles (California), 1976, 52 pp.

Cervera, Joseph Phillip: *Modernismo.* Garland Publications, New York (New York), 1976, 462 pp.

Cioffari, Vincenzo y González, Emilio: *Repaso Práctico y Cultural, Fourth Edition.* D. C. Heath and Company, Lexington (Massachusetts), 1977, 320 pp.

Cline, Howard F.: *Latin American History.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X + 420 pp.

Cockcroft, James D.: *Intellectual Precursors of the Mexican Revolution.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XII + 330 pp.

Colón, Ramón: *Carlos Tapia: A Puerto Rican hero in New York.* Vantage Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 89 pp.

Colyer, Penrose: *I Can Read Spanish.* Watts, New York (New York), 1976, 116 pp.

Connell, Geoffrey: *Spanish Poetry of the Grupo Poético de 1927.* Pergamon Press, Inc., Elmsford (New York), 1976, 336 pp.

Cook, Scott, y Diskin, Martin (Editors): *Markets in Oaxaca.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 239 pp.

Cook, Sherbune Friend: *The Population of the California Indians, 1769-1970.* University of California Press, Berkeley (California), 1976, XVII + + 222 pp.

Cooke, Philip St. George: *The Conquest of New Mexico and California.* Arno Press, New York (New York), 1976, 307 pp.

Corson, Christopher: *Maya Anthropomorphic Figurines from Jania Island, Campeche.* Ballena Press, Romona (California), 1976, 218 pp.

Cortés, Carlos E.: *The Mexican Experience In Arizona.*, Arno Press, New York (New York), 1976, 210 páginas.

Cortés, Carlos E.: *Three Perspectives on Ethnicity-Blacks, Chicanos and Native Americans.* Putnam, New York (New York), 1976, 429 pp.

Coxe, Daniel: *A Description of the English Province of Carolina, by the Spaniards call'd Florida, and by the French La Louisianne.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1976, 362 pp.

Crispin, Ruth Katz, y Crispin, John: *Progress in Spanish Grammar and Practice for the Second Year.* Vanderbilt University, Nashville (Tennessee), 1978, 320 pp.

Crispin, Ruth Katz, y Crispin, John: *Workbook and Laboratory Manual for Progress in Spanish, Second Edition.* Vanderbilt University, Nashville (Tennessee), 1978, 160 pp.

Crossan, John Dominic: *Raid on the Articulate: Comic Eschatology in Jesus and Borges.* Harper and Row, New York (New York), 1976, 207 páginas.

Cumberland, Charles C.: *Mexican Revolution.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XX + 450 pp.

Cumberland, Charles C.: *Mexican Revolution: Genesis Under Madero.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X + 298 pp.

Cummins, J. G.: *The Spanish Traditional Lyric.* Pergamon Press, Inc., Elmsford, (New York), 1976, 176 páginas.

Chadwick, Lee: *Cuba Today.* L. Hill, Westport (Connecticut), 1976, 212 páginas.

Chamberlin, Vernon A.: *A La Revista Ilustrada de Nueva York.* University of Missouri Press, Columbia (Missouri), 1976, 212 pp.

Chamberlin, Vernon A. y Schulamn, Ivan A.: *La Revista Ilustrada de Nueva York. History, Anthology, and Index of Literary Selections.* University of Missouri Press, Columbia (Missouri), 1976, 256 pp.

Chapman, Samuel: *The Postage Stamps of Mexico, 1856-1868.* Quarterman Publications, Salem (Massachusetts), 1976, 376 pp.

Charlot, Jean: *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 177 pp.

Charno, Steven M.: (Compiled by) *Latin American Newspapers in United States Libraries.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XVI + 619 pp.

Charpenel, Mauricio: *Las Miniaturas en el Arte Popular Mexicano.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 82 pp.

Christensen, Clay Ben y Wolfe, David E.: *Vistas Hispánicas.* Rand McNally College Publishing Company, Chicago (Illinois), 1976, 600 pp.

Church, Margaret: *Don Quixote: The Knight of La Mancha.* New York University Press, New York (New York), 1976, 192 pp.

Da Silva, Zenia Sacks: *Spanish: A Short Course.* Harper and Row, New York (New York), 1976, 353 pp.

Davis, Esther González: *A Taste of Mexico: A primer of Mexican Cooking.* Tofua Press, San Diego (California), 1976, 94 pp.

Davis, Mary L. y Greta Pack: *Mexican Jewelry.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XV + 262 pp.

Davis, Thomas Brabson: *Aspects of Freemasonry In Modern Mexico.* Vantage Press, New York (New York), 1976, 421 pp.

De Chasca, Edmund: *The Poem of the Cid.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1976, 189 pp.

De Expugnatione Lyxbonensi: The Conquest of Lisbon. Octagon Books, New York (New York), 1976, 201 páginas.

De Vylder, Stefan: *Allende's Chile.* Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 251 pp.

Dean, Warren: *Rio Claro: A Brazalian Plantation System 1820-1920.* Stanford University Press, Stanford (California), 1976, 234 pp.

Debray, Regis: *Che's Guerrila War.* Penguin, Baltimore (Maryland), 1976, 157 pp.

Decker, Robert: *The Proud Mexicans.* Regents Publishing Co., New York (New York), 1976, 256 pp.

De Costa, Miriam (Editor): *Blacks in Hispanic Literature.* Kennikat Press, Port Washington (New York), 1977, 158 pp.

Denevan, William M.: *The Native Population of the Americans in 1492.* University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1976, 304 pp.

Dewitt, Howard A.: *Anti-Filipino Movements in California.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1976, 118 pp.

Díaz, Modesto M.: *Lecturas Básicas: A Cultural Reader.* Holt, Rinehart & Winston, New York (New York), 1976, 128 pp.

Dobie, James Frank: *Legends of Texas.* Southern Methodist University Press, Dallas (Texas), 1976, 122 pp.

Dobyns, Henry F.: *Spanish Colonial Tucson: A Demographic History.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1976, 246 pp.

Dobyns, Henry F. y Paul L. Doughty: *Peru: A Cultural History.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 336 pp.

Dorn, Georgette Magassy: *Latin America, Spain and Portugal: An Annotated Bibliography of Paperback Book.* Library of Congress (Washington), 1976, 323 pp.

Dulles, John W. F.: *Yesterday in Mexico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XVI + 805 pp.

Duncan, Walter Raymond: *Latin American Politics: A Developmental Approach.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1976, 277 pp.

Durán, Gloria y Manuel: *El mundo del más allá.* Harcourt, Brace and Jovanovich, Nueva York (Nueva York), 1976, XI + 180 pp.

Eckstein, Susan: *The Impact of Revolution: A Comparative Analysis of Mexico and Bolivia.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1976, 55 pp.

Edwards, Emily y Manuel Alvarez Bravo: *Painted Walls of Mexico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXIV + 306 pp.

Engels, Frederic: *An Ancient World Preserve: Relics and records of prehistory in the Andes.* Traducción de Rachel Kendall Gordon. Crown Publishers, Nueva York (Nueva York), 1976, 314 pp.

Elkins, W. F.: *Black Power in the Caribbean.* Revisionist Press, New York (New York), 1976, 320 pp.

Elsevier's Telecommunication Dictionary, in Six Languages. Elsevier Scientific Publishing Company, New York (New York), 1976, 604 pp.

Espinosa, Aurelio M., y Wonder, John P.: *Gramática analítica con ejercicios de redacción.* D. C. Heath & Co., Lexington (Massachusetts), 1976, 418 pp.

Espinosa, J. Manuel: *Inter-American Beginnings of U.S. Cultural Diplomacy: 1936-1948.* Bureau of Educational and Cultural Affairs (Washington), 365 pp.

Falkner, Thomas: *A Description of Patagonia and the Adjoining Parts of South America.* AMS Press, New York (New York), 1976, 195 pp.

Fals-Borda, Orlando: *Peasant Society in the Colombian Andes: A Sociological Study of Saucio.* Greenwood Press Westport (Connecticut), 1976, 162 pp.

Fernández y Fernández, Enrique: *Las biblias castellanas del exilio.* Latin American Mission Publications/Editorial Caribe, Miami (Florida), 1976, 190 pp.

Fernández, Raúl A.: *The United States-Mexico Border.* University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana), 1977, 214 pp.

Fields, Rova M.: *The Portuguese Revolution and the Armed Forces Movement.* Praeger, New York (New York), 1976, 288 pp.

Figueroa, Peter M. E., y Persaud, Ganga (Editor): *Sociology of Education a Caribban Reader.* Oxford University Press, New York (New York), 1976, 284 pp.

Fitts, Dudley (Editor): *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 677 pp.

Fitzgerald, Edmund Valpy Knox: *The State and Economic Development: Peru Since 1968.* Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 127 pp.

Fogelquist, Donald F.: *Juan Ramón Jiménez.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1976, 176 pp.

Forbes, William Cameron: *The Philippine Islands.* Kraus Reprint Co., Millwood (New York), 1976, 145 pp.

Forest, Eva: *From a Spanish Prison.* Random House/Moon Books, New York (New York), 1975, 191 pp.

Forster, Merlin H.: *Fire & Ice: The Poetry of Xavier Villaurratia.* University of North Carolina, Chapel Hill (North Carolina), 1976, 178 pp.

Foxley, Alejandro (Editor): *Income Distribution in Latin America.* Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 244 pp.

Franco, Jean: *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence.* Cambridge University Press, 1976, 296 páginas.

Frontier Adaptions in Lower Centrae America. Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia (Pennsylvania), 1976, 178 pp.

Fund for New Priorities in America: *Conference on Spain: Implications for United States Foreign Policy, Washington, D. C., 1975.* Greylock Publishers, Stanford (Connecticut), 1976, 139 pp.

Furbee-Losee, Louanna (Editor): *Mayan Texts.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1976.

Furtado, Celso: *Economic Development of Latin America.* Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 225 pp.

Galiagher, Patrick: *La Pitia: An Archaelogical series in Northwestern Venezuela.* Dept. of Anthropology, Yale University, New Haven (Connecticut), 1976, 249 pp.

Galjart, Benno Franciscus: *Peasant Mobilization and Solidarity.* Van Gorcum, Chicago (Illinois), 1976, 132 pp.

García Ponce, Juan: *Entry Into Matter: Modern Literature and Reality.* Applied Literature Press, Ann Arbor (Michigan), 1976, 258 pp.

Gardner, Mary A.: *The Press of Latin America.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, VIII+34 pp.

Garro, Elena: *Recollections of Things to Come.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X+289 páginas.

Geiger, Theodore: *The General Electric Company in Brazil.* Arno Press, New York (New York), 1976, 106 páginas.

Geijerstam, Claes Af.: *Popular Music in Mexico.* University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1976, 187 pp.

Gerli, E. Michael: *Alfonso Martínez de Toledo.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1976, 183 pp.

Gilman, Stephen: *The Art of La Celestina.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1976, 261 pp.

Golay, Frank H.: *An Annotated Guide to Philippine Serials.* Cornell University Press, Ithaca (New York), 1976, 131 pp.

Giuliana, William: *Spanish Grammar for Reading.* Macmillan Publishing Company, Inc., Riverside (New Jersey), 1976, 402 pp.

Goldemberg, Isaac: *The Fragmented Life of Don Jacobe Lerner.* Persea Books, New York (New York), 1976, 186 pp.

González, Carlos: *An Overview of the Meztizo Heritage:* Implications for Teachers of Mexican-American Children. R. and E. Research Associates, San Francisco (California), 1976, IX+97 pp.

González del Valle, Luis y Antolín: *La ficción de Luis Romero.* Society of Spanish and Spanish-American Studies, Manhattan (New York), 1976, 70 pp.

Goodman, Frances Schaill: *The Embroidery of Mexico and Guatemala.* Scribner, New York (New York), 1976, 81 pp.

González, Luis: *San José de Gracia.* Translated by John Upton. University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXVIII plus 362 pp.

Graham, Richard and Peter H. Smith (Editors): *New Approaches to Latin American History.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XIV+275 pp.

Grant, Cedric Hilburn: *The Making of Modern Belize: Politics, Society and British Colonialism in Central America.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 400 pp.

Grieb, Kenneth J.: *The Latin American Policy of Warren G. Harding.* Texas Christian University Press, Fort Worth (Texas), 1976, 223 pp.

Grimes, Roland L.: *Symbol and Conquest: Public ritual and drama in Santa Fe, New Mexico.* Cornell University Press, Ithaca (New York), 1976, 281 pp.

Gropp, Arthur Eric: *A Bibliography of Latin American Bibliographies Published in Periodicals.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1976, 1031 pp.

Griffin, Charles C. (Editor): *Latin America.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXX plus 700 pp.

Green, Jerald P.: *Dirección: Moncloa.* Rand McNally College Publishing Company, Chicago (Illinois), 1976, 220 pp.

Green, Jerald P.: *Dirección: Tacuba.* Rand McNally College Publishing Company, Chicago (Illinois), 1976, 151 pp.

Griffin, Honor M. and Chaffee, Wilber A. Jr.: *Dissertations on Latin America by U. S. Historians, 1960-1970.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X plus 62 pp.

Grassman, Edith: *The Antipoetry of Nicanor Parra.* New York University Press, New York (New York), 1975, 201 pp.

Gudeman, Stephan: *Relationships, Residence, and the Individual: A rural Panamanian Community.* University of Minnesota Press, Minneapolis (Minnesota), 1976, 274 pp.

Guía de la Florida en español. American Guides, Pompano Beach (Florida), 1976, 239 pp.

Guitart, Jorge M.: *Markedness and a Cuban dialect of Spanish.* Georgetown University Press, Washington (D. C.), 1976, 90 pp.

Haar, Jerry: *The Politics of Higher Education in Brazil.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1976, XIV+222 pp.

Haddox, John H.: *Antonio Caso.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 128 pp.

Haddox, John H.: *Vasconcelos of Mexico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XIV+104 pp.

Haensch, Gunther: *Dictionary of Agriculture.* Elsevier Scientific Publishing Company, New York (New York), 1975, 999 pp.

Hahner, June E. (Editor): *Women in Latin American History, their lives and views.* UCLA Latin American Center Publications, Los Angeles (California), 1976, X+181 pp.

Halsell, Grace: *Los Viejos:* Secrets of Cong Life from the Sacred Valley (Ecuador). Rodale Press, Emmaus (Pennsylvania), 1976, 186 páginas.

Hall, Barbara J.: *Mexico in Pictures.* Sterling Publishing Company, New York), 1976, 64 pp.

Hall, Joanne: *Mexican Tapastry Weaving.* J. Arvidson Press, Helena (Montana), 1976, 156 pp.

Halperin, Erust: *Terrorism in Latin America.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1976, 90 pp.

Hammond, George Peter: *Narratives of the Coronado Expedition 1540-1542.* AMS Press, New York (New York), 1976, 177 pp.

Hampares, Katherine J. y Kelly E. Santos.: *Spanish: A Modular Approach.* Harper and Row, Nueva York (Nueva York), 1976, XXIII+456 páginas (Libro I), XIV plus 400 páginas (Libro II), XII+162 pp. (Libro III).

Hampares, Katherine J.: *Spanish.* Harper and Row, New York (New York), 1976, 111 pp.

Harding, George Laban: *Don Agustín V. Zamorano.* Arno Press, New York (New York), 1976, 147 pp.

Harris, Lester E.: *Galápagos:* a creationist visits Darwin's Island. Southern Publishing Association, Nashville (Tennessee), 1976, 126 páginas.

Harsgor, Mikhael: *Portugal in Revolution.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1976, 90 pp.

Hart, Jerrems C.: *A Cruising Guide to the Caribbean and Bahamas: Including the North Coast of South America, Central America and Yucatan.* Dodd, Mead, Nueva York (Nueva York), 1976, 578 pp.

Hellerman, Myrna Kasey: *¿Qué me cuenta? Spanish Conversation.* Macmillan Publishing Company, Inc., Riverside (New Jersey), 1977, 256 pp.

Hernández, Luis F.: *Aztlán: The Southwest and its Peoples.* Hayden Book Company, Rochelle Park (New Jersey), 1976, 192 pp.

Higginbotham, Virginia: *The Comic Spirit of Federico García Lorca.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XVIII+181 pp.

Hills, George: *The Battle for Madrid.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 192 pp.

Hinojosa, Ida Navarro, y Castillo, Carlos: *Follett Vest-Pocket Dictionary, Spanish: Spanish-English/English-Spanish.* Follett Publishing Company, Chicago (Illinois), 1976, 320 pp.

The Holiday Guide to Mexico. Edición revisada. Random House, Nueva York (Nueva York), 1976, 128 páginas.

Hooks, William H.: *Maria's Cave.* Coward, McCann and Geoghegan, New York (New York), 1977, 177 páginas.

Hopkins, Jack W.: *Latin America in World Affairs.* Barron's Education Series, Inc., Woodbury (New York), 1976, 327 pp.

Horgan, Paul: *The Centuries of Santa Fe.* William Gannon, Santa Fe (New Mexico), 1976, 340 pp.

Imperialism and the Working Class in Latin America. Latin American Perspectives, Riverside (California), 1976, 168 pp.

Income Distribution in Latin America. Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 244 pp.

Institute of Latin American Studies: *Latin American Research and Publications at the University of Texas at Austin, 1893-1969.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 245 pp.

Interamerican Congress of Psychology: *La contribución de las ciencias psicológicas y del comportamiento al desarrollo social y económico de los pueblos.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 904 pp. (Vol. I), 978 pp. (Volumen II).

International Bank for Reconstruction and Development: *The Philippines: Priorities and Prospects for Development.* World Book, Washington (D. C.), 1976, 573 pp.

Jiménez, Juan Ramón: *Juan Ramón Jiménez.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 297 pp.

Jiménez, Juan Ramón: *Platero and I.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X+218 pp.

Johnson, Ron: *The Early Sculpture of Picasso, 1901-1914.* Garland Publishers, New York (New York), 1976, 245 pp.

Johnson, Scott: *The Hero and the Class Struggle in the Contemporary Spanish Novel.* Gordon Press, New York (New York), 1976, 203 páginas.

Kadir, Djelal: *Triple espera. Novelas cortas de Hispanoamérica.* Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York (New York), 1976, 235 pp.

Kahl, Joseph A.: *Modernization, Exploitation and Dependency in Latin America.* Transaction Books, Edison (New Jersey), 1976, 300 pp.

Kahr, Madlyn Millner: *Valazquez:* the art of painting. Harper and Row, New York (New York), 1976, 233 páginas.

Kamen-Kaye, Dorothy Allers: *Venezuelan Folkways:* Twentieth Century survivals of folk beliefs, customs, and traditions of Caracas and the Venezuelan countryside. B. Ethridge Books, Detroit (Michigan), 1976, 256 pp.

Karttunen, Francés E. y Lockhart, James: *Nahuatl in the Middle Years:* Language contact phenomena in texts of the Colonial period. University of California Press, Berkeley (California), 1976, XII+146 páginas.

Keith, Henry H. y Hayes, Robert A. (Editors): *Perspectives on Armed Politics in Brazil.* Arizona State University, Tempe (Arizona), 1976, 258 pp.

Keller, Gary D., Sebastián, Nancy and Jiménez, Francisco: *Spanish Here and Now.* Harcourt Brace Jorano-vich, Inc., New York (New York), 1978, 544 pp.

Kendall, Aubyn: *The Art of Pre-Columbian Mexico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X+116 pp.

Kesell, John L.: *Friars, Soldiers* and *Reformers:* Hispanic Arizona and the Sonora Mission Frontier, 1767-1856. University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1976, XV+347 páginas.

Kim, Hyung-Chan: *The Filipinos in America, 1898-1974.* Oceana Publications, Ferry (New York), 1976, 143 pp.

Kinsbruner, Jay: *The Spanish-American Independence Movement.* Nueva edición, R. E. Krieger Publishing Company, Huntington (Nueva York), 1976, 144 pp.

Kite, Ralph B.; Sandstedt, Lynn, y Copeland, John: *Intermediate Spanish.* Holt, Rinehart and Winston Foreign Language Department, Corte Madera (California), 1976, 328 páginas.

Klein, Cecelia F.: *The Face of the Earth.* Garland Publications, New York (New York), 1976, 366 pp.

Knorre, Marty; Boylan, Patricia; Left, John Jr.; Pardo, Aristóbulo, y Ratliff, William F.: *Cara a cara: A Basic Reader for Communication.* Holt, Rinehart and Winston, New York (New York), 1976, 198 pp.

Kosut, Hal. (Editor): *Latin America, 1975.* Facts on File. Nueva York (Nueva York), 1976, 183 pp.

La Belle, Thomas J.: *Nonformal Education and Social Change in Latin America.* UCIA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles (California), 1976, 219 pp.

Ladd, Doris M.: *The Mexican Nobility at Independence, 1780-1826.* Institute of Latin American Studies, University of Texas, Austin (Texas), 1976, 316 pp.

Lagmanovich, David: *Contingencias.* Solar, Washington (D. C.), 1976, 62 pp.

Lane, John Hart: *Voluntary Associations Among Mexican Americans in San Antonio, Texas.* Arno Press, New York (New York), 1976, 168 páginas.

Langley, Lester D.: *Struggle for the American Mediterranean.* University of Georgia Press, Athens (Georgia), 1976, 226 pp.

Lapiner, Alanc: *Pre-Columbian Art of South America.* H. N. Abrams, New York (New York), 1976, 460 pp.

Lawson, Don: *The United States in the Spanish-American War.* Abelard-Schuman, Nueva York (Nueva York), 1976, XV+140 pp.

Lecroy, Mary: *Bird Observations in Los Roques, Venezuela.* American Museum of Natural History, Nueva York (Nueva York), 1976, 30 páginas.

Lee, Isaiah C.: *Medical Care in a Mexican American Community.* Hwong Publishing Company, Los Alamitos (California), 1976, 186 pp.

Leibowitz, Arnold H.: *Colonial Emancipation in the Pacific and the Caribbean: A legal and political analysis.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1976, XI + 221 pp.

Lennon, John J.: *A comparative Study of the Patterns of Acculturation of Selected Puerto Rican Protestant and Roman Catholic Families in an Urban Metropolitan Area.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1976, 148 pp.

Leslie, John Kenneth: *Spanish for Conversation.* Fourth Edition. John Wiley and Sons, Inc., New York (New York), 1976, 416 pp.

Levine, Elaine Sue: *Ethnic Esteem among Anglo, Black and Chicano Children.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1976, 133 pp.

Liebman, Seymour B.: *Exploring the Latin American Mind.* Nelson-Hall, Chicago (Illinois), 1976, 192 pp.

Liebman, Seymour B.: *Mexico: A Country of Three Cultures.* Windwork Publishing, Miami (Florida), 1976, 96 pp.

Lipton, Eunice: *Picasso Criticism.* Garland Publications, New York (New York), 1976, 385 pp.

Livermore, Abiel Abbot: *The War with Mexico Reviewed.* Arno Press, New York (New York), 1976, 310 pp.

Livermore, Harold Victor: *A new History of Portugal.* Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 191 pp.

Litvak, Lily: *El Nacimiento del Niño Dios.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, VIII + 67 pp.

Lockhart, James y Otte, Enrique (Editors): *Letters and People of the Spanish Indies, Sixteenth Century.* Cambridge University Press, New York (New York), 1976, 267 pp.

Loehr, William: *A Comparison of U.S. and Multilateral Aid Recipients in Latin America, 1957-71.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1975, 45 pp.

Lombardi, John V.: *People and Places in Colonial Venezuela.* Indiana University Press, Bloomington (Indiana), 1976, 484 pp.

Looney, Robert E.: *The Economic Development of Panama.* Praeger, New York (New York), 1976, 248 pp.

López, Adalberto: *The Revolt of the Comuneros, 1721-1735: A study in the colonial history of Paraguay.* Schenkmann Publishing Company, Cambridge, (Massachusetts), 1976, 214 pp.

Lorca, Federico García: *Songs.* Duquesne University Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1976, 187 pp.

Lothrop, Samuel: *Pre-Columbian Designs from Panama.* Dover Publications, New York (New York), 1976, 108 pp.

Loveman, Brian: *Struggie in the Countryside: A Documentary Supplement.* IDRC, Bloomington (Indiana), 1976, 194 pp.

Lumbreras, Luis: *The Peoples and Cultures of Ancient Peru.* Traducción de Betty J. Meggers, Smithsonian Institution Press, Washington (D.C.), 1976, VII + 248 pp.

Lyday, León F. y Woodyard, George W.: *A Bibliography of Latin American Theater Criticism.* The University of Texas, Austin (Texas), 1976, 243 pp.

Lyday, León F. y Woodyard, George W. (Editores): *Dramatist in Revolt: The New Latin American Theater.* The University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XVI + 275 pp.

Lyell, James Patrick Ronaldson: *Early Book Illustration in Spain.* Hacker Art Books, New York (New York), 1976, 331 pp.

MacCurdy, George Grant: *A Study of Chiriquian Antiquities.* Kraus Reprint Company, Milwood (New York), 1976, 249 pp.

Macklin, Bárbara June: *Structural Stability and Culture Change in a Mexican-American Community.* Arno Press, New York (New York), 1976, 279 pp.

Macpherson, I. R.: *Spanish Phonology.* Harper and Row, New York (New York), 1975, 181 pp.

Madariaga, Salvador de: *Latin America Between the Eagle and the Bear.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 192 pp.

Magi, Giovanna: *Lisbon, Sintra-Queluz-Cascais-Estoril.* Traducción de Merry Orling. Bonechi Publishers, Nueva York (Nueva York), 1976, 63 páginas.

Magnotta, Miguel: *Historia y Bibliografía de la crítica sobre el Poema de Mio Cid (1950-1971).* North Ca-

rolina Studies in the Romance Language and Literatures, Chapel Hill (North Carolina), 1976, 300 pp.

Maley, Catherine A., y Salgado, María A.: *¡Hablemos!: Temas contemporáneos para conversar o escribir.* Harper and Row, New York (New York), 1976, 206 pp.

Malloy, James M. (Editor): *Authoritarianism and Corporatism in Latin America.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1976, 549 pp.

Maltempi, Carlo R., y Weiner, Gerald S.: *En Boga. Cuentas de la actualidad hispánica.* D. Van Nostrand Company, New York (New York), 1977, 224 pp.

Mamalakis, Markos: *The Growth and Structure of the Chilean Economy.* Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1976, 390 pp.

Manglapus, Raúl S.: *Philippines, the silenced democracy.* Orbis Books, New York (New York), 1976, 202 páginas.

Mantilla, Gabriel (Editor): *Who's Who among Latin Americans in Washington.* Gama Enterprises, Kensington (Maryland), 1976, 352 pp.

Manuel, Herschel T.: *Spanish-Speaking Children of the Southwest.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, VII + 222 pp.

Marques, Antonio Henrique: *History of Portugal.* Segunda edición. Columbia University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 277 pp.

Marques, René: *The docile Puerto Rican.* Temple University Press, Philadelphia (Pennsylvania), 1976, 137 pp.

Marsland William David: *Venezuela Trough Its History.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 277 pp.

Martínez-López, Ramón (Editor): *Unamuno.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 166 pp.

St. Martin, Hardie (Editor): *Roots and Wings: poetry from Spain, 1900-1970.* Harper and Row, New York (New York), 1976, 528 pp.

Mathews, Thomas G.: *Puerto Rican Politics and the New Deal.* Da Capo Press, New York (New York), 1976, 345 pp.

Matraux, André: *Picasso's Mask.* Holt, Rinehart and Winston, New York (New York), 1976, 273 pp.

McCall, Louis A.: *Regional Integration: a comparison of European and Central American dynamics.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1976, 77 pp.

McClealand, Ivy Lilian: *Tirso de Molina: Studies in dramatic realism.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 256 pp.

McKay, Douglas R.: *Understanding the Spanish Subjunctive: A Simplified Student Guide to the Mood of Uncertainty.* Centennial Editions, Colorado Springs (Colorado), 1976, 64 pp.

McLoughlin, Anthony: *Palenque and the Maya Gems of the Punc.* Vantage Press, New York (New York), 1976, 63 pp.

Melzer, Richard: *Madrid Revisited:* Life and Labor in a New Mexican Mining Camp in the years of the Great Depression. Lightning Tree. Santa Fe (New Mexico), 1976, 76 pp.

Menzel, Dorothy: *Pottery style and society in ancient Peru:* Art as a mirror in the Inca Valley. University of California Press, Berkeley (California), 1976, XIII + 275 pp.

Menzie, Eleanor: *Hand carved and decorated gourds of Peru.* Karneke Publishers, Santa Monica (California), 1976, 73 pp.

Mermall, Thomas: *The Rethoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset*. Bilingual Press, Jaimaica (Nueva York), 1976, 135 páginas.

Methvin, J. J.: *Andele.* Garland Publications, New York (New York), 1976, 184 pp.

Metress, James F.: *Mexican-American Health: a guide to the literature.* Council of Planning Librarians, Monticello (Illinois), 1976, 27 pp.

Meyer, Harvey Kessler: *Historical Dictionary of Honduras.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1976, XIV + 399 pp.

Meyer, Jean: *The Cristero Rebellion:* The Mexican People, Church and State, 1926-1929. Traducción de Richard Southern. Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 260 pp.

Milan, William G.; Staczek, John J., y Zamora, Juan C. (Editor): *Colloquium on Spanish and Portuguese Linguistics, University of Massachusetts, 1974.* Georgetown University Press, Washington (D.C.), 1975, 148 pp.

Miller, Elaine K.: *Mexican Folk Narrative from the Los Angeles Area.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXII + 388 pp.

Millon, René; Drewitt, R. Bruce, y Cowgill, George L.: *Urbanization at Teotihuacan, Mexico.* Volume One (Parts one and two). University of Texas Press, Austin (Texas). Part One XVI + 154 pp., Part Two XVI + 147 pp.

Montiero, Palmyra V. M.: *A Catalogue of Latin American Flat Maps, 1926-1964.* (Volumes I and II). University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, Vol I, XVI + 396 pp., Vol. II, XII plus 430 pp.

Moore, Joan W.: *Mexican Americans.* Prentice Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1976, 173 pp.

Montenegro, Marilyn: *Chicanos and Mexican-Americans: ethnic self-identification and attitudinal differences.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1976, 47 pp.

Morales, Dorta: *Puerto Rican Espiritismo.* Vantage Press, New York (New York), 1976, 106 pp.

Morley, Sylvanus (Editor): *Spanish Ballads (Romances Escogidos).* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 226 pp.

Mosher, Arthur Theodore: *Technical Co-Operation in Latin-American Agriculture.* Arno Press, New York (New York), 1976, 449 pp.

Motiekaitis, Jurgis: *Pictorial Images of Mexico Today.* International Pictorial Publications, Sierra Madre (Caňfornia), 1976, 320 pp.

Mullen, Edward, J.: *Lecturas Básicas: A Literary Reader.* Holt, Rinehart and Winston, New York (New York), 1976, 128 pp.

Nash, June y Safa, Helen Icken (Editores): *Sex and Class in Latin America.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1976, 330 pp.

National Board on Graduate Education: *Minority Group Participation in Graduate Education:* A report with recommendations. National Academy of Sciences, Washington (D.C.), 1976, XIII + 273 pp.

Neale-Silva, Eduardo, y Nicholas, Robert L.: *¡Adelante! A Cultural Approach to Intermediate Spanish.* The University of Wisconsin, Madison (Wisconsin), 1977, 464 pp.

Neale-Silva, Eduardo, y Nicholas, Robert L.: *A Cultural Approach to Beginning Spanish.* The University of Wisconsin, Madison (Wisconsin), 1977, 451 pp.

Neale-Silva, Eduardo, y Nicholas, Robert L.: *Workbook and Laboratory Manual for ¡Adelante!* The University of Wisconsin, Madison (Wisconsin), 1977, 160 pp.

Neale-Silva, Eduardo, y Nicholas, Robert L.: *Workbook and Laboratory Manual for ¡En Camino!* The University of Wisconsin, Madison (Wisconsin), 1977, 186 pp.

Neruda, Pablo: *Residence on Earth and other Poems.* Gordian Press, New York (New York), 1976, 205 páginas.

Newson, Linda A.: *Aboriginal and Spanish Colonial Trinidad: A study of culture contact.* Academic Press, New York (New York), 1976, 344 páginas.

Nicholas, Austin: *30 Irregular Spanish Verbs: Spirit Master Practice Sheet.* J. Weston Walch, Portland (Oregon), 1976, 60 pp.

Nicholson, H. B. (Editor): *Origins of Religious Art and Iconography in Preclassic Mesoamerica.* UCLA Latin American Center Publications, Los Angeles (California), 1976, 181 páginas.

Niemeyer, E. V., Jr.: *Revolution at Queretaro.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XIII plus 297 pp.

Niggli, Josephina: *Mexican Folk Plays.* Arno Press, New York (New York), 1976, 280 pp.

Noble, Judith, y Lacasa, Jamie: *Spanish: A Basic Course.* Holt, Rinehart and Winston, New York (New York), 1976, 421 pp.

Norell, Irene: *Literature of the Filipino-American in the United States:* A Selective and Annotated Bibliography. R and E Research Associates, San Francisco (California), 1976, V + 84 pp.

Nunn, Frederick M.: *The Military on Chilean History: Essays on Civil-Military Relations.* University of New Mexico Press, Alburquerque (New Mexico), 1976, 343 pp.

Oliver, William I. (Editor): *Voices of Change in the Spanish American Theater.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, X + 302 pp.

Onetti, Juan Carlos: *A Brief Life.* Grossman, New York (New York), 1976, 292 pp.

Onis, José de: *The Hispanic Contribution to the State of Colorado.* Westview Press, Boulder (Colorado), 1976, 232 pp.

Orne, Jerrold: *The Language of the Foreign Book Trade:* Abbrevations, terms, phrases. American Library Association, Chicago (Illinois), 1976, X + 333 pp.

Orozco, José Clemente: *The Artist in New York.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 99 pp.

Orozco, José Clemente: *José Clemente Orozco.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXII plus 171 pp.

Osborn, Thomas Noel: *Higher Education in Mexico.* Center for Inter-American Studies, El Paso (Texas), 1976, 150 pp.

Padget, Leon Vincent: *The Mexican Political System.* Segunda Edición. Houghton Mifflin C., Boston (Massachusetts), 1976, XVII + 332 pp.

Pap, Leo: *The Portuguese in the United States: A Bibliography.* Center for Migration Studies, State Island (Nueva York), 1976, IX + 80 pp.

Paz, Octavio: *¿Eagle or Sun? ¿Aguila o Sol?* New Directions Publishing Corp., New York (New York), 1976, 121 pp.

Paz, Octavio: *The Siren and the Seasshell and Other Essays on Poets and Poetry.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 224 pp.

Pearson, Lon: *Nicomedes Guzmán: Proletarian Author in Chile's Literary Generation of 1938.* University of Missouri Press, Columbia (Missouri), 1976, 285 pp.

Peers, Edgard Allison: *Spanish Golden Age Poetry and Drama.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1976, VII + 212 pp.

Peers, Edgar Allison: *Spirit of Flame: A Study of St. John of the Cross.* Folcroft Library Editions, Folcroft (Pennsylvania), 1976, 170 pp.

Peers, Edgar Allison: *A Short History of the Romantic Movement in Spain.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 230 pp.

Pei, Mario: *The Story of Latin and the Romance Languages.* Harper & Row, New York (New York), 1976, 356 pp.

Pérez, Louis A.: *The Cuban Revolutionary War, 1953-1958.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1976, 225 pp.

Perry, William: *Contemporary Brazilian Foreign Policy: The International Strategy of an Emerging Power.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1976, 89 pp.

Peruvian Nationalism: A Corporatist Revolution. Transaction Books, New Brunswick (New Jersey), 1976, 494 páginas.

Pescatello, Ann M.: *Power and Pawn.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 281 pp.

Phares, Ross: *The Governors of Texas.* Pelican Publishing Company, Gretna (Texas), 1976, 515 pp.

Pierce, Francis William: *Amadís de Gaula.* Twayne, Boston (Massachusetts), 1976, 178 pp.

Piggott, Juliet: *Mexican Folk Tales.* Crane Russak, New York (New York), 1976, 128 pp.

Pitts, Edith P.: *Cuba: From the Republic to Castro.* Vantage Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 131 páginas.

Plaja, Guillermo Díaz: *A History of Spanish Literature.* New York University Press, New York (New York), 1976, 320 pp.

Polzer, Charles W.: *Rules and Precepts of the Jesuit Misions of Northwestern New Spain.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1976, X + 141 pp.

Popol, Vuh: *Popol Vuh.* Houghton Mifflin, Boston (Massachusetts), 1976, 86 pp.

Porrata, Francisco Eduardo: *Antología Comentada del Modernismo.* California State University Press, Sacramento (California), 1976, 557 páginas.

Porter, Robert Percival: *Industrial Cuba.* Arno Press, New York (New York), 1976, 188 pp.

Portes, Alejandro, y Browning, Harely L.: *Current Perspectives in Latin American Urban Research.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XI + 139 pp.

Poston, Susan L.: *Nonformal Education in Latin America: An Annotated Bibliography.* UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles (California), 1976, 268 pp.

Powell, Lawrence Clark: *Arizona:* A bicentennial History. Norton, Nueva York (Nueva York), 1976, XVIII plus 154 pp.

Presser, Harriet: *Sterilization and Fertility Decline in Puerto Rico.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, XIX + 211 pp.

Preston, Paul: *Spain in Crisis.* Barnes & Novle Books, New York (New York), 1976, 341 pp.

Pritchett, Victor Sawdon: *The Spanish Temper.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 270 pp.

Proudfoot, Mary Macdonald: *Britain and The United States in the Caribbean.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 234 pp.

Proctor, Samuel: *Eighteen-Century Florida and the Caribbean.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1976, XIII + 103 pp.

Quevedo, Francisco de: *Dreams.* Barron's Educational Series, Woodbury (New York), 1976, 181 pp.

Quirarte, Jacinto: *Mexican American Artist.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXVI + 150 páginas.

Quiroga, Horacio: *The Decapitated Chicken and Other Stories.* Selección y traducción de Margaret Sayers Peden. University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 213 pp.

Radcliffe, Virginia: *The Caribbean Heritage.* Walker, New York (New York), 1976, 271 pp.

Ramos-Shahani, Leticia: *The Philippines in Pictures.* Sterling Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1976, 64 pp.

Ramsdell, Charles: *San Antonio.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 300 pp.

Ratliff, William E.: *Castroism and Communism in Latin America, 1959-1976.* The Varieties of Marxist-Leninist Experience. American Enterprise Institute for Public Policy Research, Washington (D.C.), 1976, XX + 240 pp.

Report of the World Conference of the International Women's Year. Mexico City, 19 June-2 July 1975. United Nations, Nueva York (Nueva York), 1976, XI + 199 pp.

Roca, Sergio: *Cuban Economic Policy and Ideology:* The ten million ton sugar harvest. Sage Publications, Beverly Hills (California), 1976, 70 páginas.

Reed, Katherine: *Mental Health and Social Services for Mexican-Americans: An essay and annotated bibliography.* Council of Planning Librarians, Monticello (Illinois), 1976, 37 pp.

Reese, Thomas Ford: *The Architecture of Ventura Rodríguez.* Garland Publishers, New York (New York), 1976, 451 pp.

Reid, Whitelaw: *Making Peace with Spain.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, VIII + 276 pp.

Reisler, Mark: *By the Sweat of their Brow: Mexican Immigrant Labor in the United States, 1900-1940.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 298 pp.

Remmer, Karen L. (Editor): *New Perspective on Latin America: Political Conflict and Social Change.* MSS Information Corp., New York (New York), 1976, 298 pp.

Resnick, Seymour, y Pasmantier, Jeanne: *The Best of Spanish Literature in Traslation.* Ungar, New York (New York), 1976, 304 pp.

Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos: *Investigaciones Contemporáneas sobre Historia de Mexico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 755 pp.

Reyes, Nevares Beatriz: *The Mexican Cinema: Interviews with Thirteen Directors.* University of New Mexico Press, Alburquerque (New Mexico), 1976, 176 pp.

Reynolds, Michael S.: *Hemingway's First War, The Making of A Farewell to Arms.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1976, 296 pp.

Ripoll, Carlos. *José Martí: Letras y huellas desconocidas.* Eliseo Torres & Sons, New York (New York), 1976, 143 pp.

Rivers, Wilga M.; Azevedo, Milton M.; Heflin, William H., y Hyman-Opler, Ruth: *A Practical Guide to the Teaching of Spanish.* Oxford University Press, New York (New York), 1976, 348 pp.

Robert, Marthe: *The Old and the New.* University of California Press, Berkeley (California), 1976, 352 pp.

Rodgers, Eamonn J.: *Benito Pérez Galdós: Tormento.* Pergamon Press, Inc., Elmsford (New York), 1976, 256 pp.

Rodríguez-Moñino, Antonio: *Los Pliegos Poéticos de la Biblioteca Colombina.* University of California Press, Berkeley (California), 1976, 224 pp.

Rojas, Robinson: *The Murder of Allende and the End of the Chilean way to Socialism.* Harper & Row, New York (New York), 1976, 274 páginas.

Rosaldo, Renato: *Chicano: The Evolution of a People.* R. E. Krieger Publishing Company, New York (New York), 1976, 461 pp.

Rosenthal, Marilyn: *Poetry of the Spanish Civil War.* New York University Press, New York (New York), 1976, 320 pp.

Rossman, Douglas Athon: *Revision of the South American Colubrid Snakes of the Helicops Pastazae Complex.* Louisiana State University, Baton Rouge (Louisiana), 1976, 15 pp.

Rothstein, Manuel Dannemann: *Bibliografía del Folklore Chileno, 1952-1965.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XVI plus 60 pp.

Rout, Leslie B.: *The African Experience in Spanish America, 1502 to the present day.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, XV + 404 pp.

Rubel, Arthur J.: *Across the Tracks.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXVII + 266 pp.

Ruiz, Ramón Eduardo: *Labor and the Ambivalent Revolutionaries.* Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1976, 145 pp.

Sahagún, Bernardino de: *A History of Ancien Mexico: 1547-1577.* Rio Grande Press, Glorieta (New Mexico), 1976, 315 pp.

Salazar-Carrillo, Jorge: *Oil in the Economic Development of Venezuela.* Praeger, New York (New York), 1976, 215 pp.

Salinas, Pedro: *My Voice Because* of *You.* State University of New York Press, Albany (New York), 1976, 110 pp.

Salisbury, William T., y Therberge, James D.: *Spain in the 1970's: Economics, social structure, foreign policy,* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1976, 187 pp.

Salter, Kenneth W. (Editor): *The Trial of Inez García.* Editorial Justa Publications, Berkeley (California), 1976, VI + 347 pp.

Sánchez Cantón, José: *Spanish Drawings from the 10th to the 19th Century.* Shorewood Publishers, New York (New York), 1976, 141 páginas.

Sánchez, Nellie Van de Grift: *Spanish Arcadia.* Arno Press, New York (New York), 1976, 129 pp.

Sánchez, Ramón Díaz: *Cumboto.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XII + 273 pp.

Sauer, Carl Ortwin: *Colina of New Spain in the Sixteenth Century.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 104 pp.

Savaiano, Eugene, y Winget, Lynn W.: *2001 Spanish and English Idioms. 2001 Modismos españoles e ingleses.* Barron's Educational Series, Woodbury (Nueva York), 1976, 677 páginas.

Schade, George D., y González-Gerth, Miguel (editores): *Rubén Darío.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, 120 pp.

Schell, Rolfe F.: *Schell's Guide to Yucatan and Neighboring States.* Island Press, Fort Myers Beach (Florida), 1976, 288 pp.

Schmidt-Radefelt, Jurgen: *Readings in Portuguese Linguistics.* American Elsevier Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1976, 479 pp.

Scholes, Robert: *Structuralism in Literature: An introduction.* Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1976, XII + 223 pp.

Schwartz, Ronald: *Spain's New Wave Novelists.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1976, 417 pp.

Schwerdtfeger, Werner (editor): *Climates of Central and South America.* Elsevier Scientific Publishing Company, New York (New York), 1976, 532 pp.

Sedwick, Frank: *Conversation in Spanish.* D. Van Nostrand Co., New York (New York), 1976, 120 pp.

Segovia, Andrés: *Andrés Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920.* Macmillan, New York (New York), 1976, 207 pp.

Segreda, Guillermo; Harris, James W., y Mowry, Robert G.: *Spanish: Listening, Speaking, Reading, Writing.* Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York (New York), 1976, 366 pp.

Segreda, Guillermo, and Harris, James W.: *Spanish.* Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York (New York), 1976, 384 pp.

Sejourne, Laurette: *Burning Water: Thought and Religion in Ancient Mexico.* Random House, New York (New York), 1976, 192 pp.

Settgast, Edward E., y Anderson, Gerald F.: *Basic Spanish: Essentials for Mastery.* Harper & Row, New York (New York), 1976, 162 pp.

Setzekorn, William David: *Formerly British Honduras: A Profile of the New Nation of Belize.* Dumbarton Press, Newark (California), 1976, XI + 291 pp.

Shao, Paul: *Asiatic Influence in Pre-Colombian American Art.* Iowa State University Press, Ames (Iowa), 1976, 188 pp.

Shaw, Bradley A.: *Latin American Literature in English Translation.* New York University Press, New York (New York), 1976, 144 pp.

Short, Lester L.: *Notes on a collection of birds form the Pasaquayan Chaco.* American Museum of Natural History, Nueva York (Nueva York), 1976, 16 pp.

Silman, James P.; Cimerhanzel, Samye Mott, y Bermúdez, Pedro B.: *Español: El idioma celestial. Curso fundamental.* D. Van Nostrand Company, New York (New York), 1977, 450 pp.

Silverstein, Ruth J.: *Spanish - Now!* Barron's Educational Series, Woodbury (New York), 1976, 449 pp.

Simic, Charles, y Strand, Mark: *Another Republic: European and South American Writers.* Ecco Press, New York (New York), 1976, 389 pp.

Sims, Elmer Richard (editor): *La segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes, sacada de las crónicas antiguas de Toledo por H. Luna.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XXVII + 138 pp.

Singer, Julia: *We all Come from Some Place Children of Puerto Rico.* Atheneum, Nueva York (Nueva York), 1976, 88 pp.

Skármeta, Antonio: *Joven narrativa chilena después del golpe.* The American Hispanits, Inc., Clear Creek (Indiana), 1976, 108 pp.

Smith, Gilbert: *Juan Pablo Forner.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1976, 163 pp.

Smith, Hobart Muir, y Smith, Rozella B.: *Source analysis and index for Mexican reptiles.* J. Johnson, North Bennington (Vermont), 1976, 997 pp.

Smith, Thomas Lyon: *The Race Between Population and Food Supply in Latin America.* University of New Mexico Press, Alburquerque (New Mexico), 1976, 194 pp.

Sobel, Lester A. (Editor): *Portuguese Revolution.* Facts on File, New York (New York), 1976, 151 pp.

Solé, Yolanda y Carlos: *Modern Spanish Syntax.* D. C. Heath & Company, Lexington (Massachusetts), 1977, 432 pp.

Souza, Raymond D.: *Major Cuban Novelists.* University of Missouri Press, Columbia (Missouri), 1976, 160 pp.

Springer, Haskell S.: *Washington Irving.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1976, 235 pp.

Stagg, Albert: *The First Bishop of Sonora.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1976, 109 pp.

Stepan, Nancy: *Beginnings of Brazilian Science.* Science History Publications, New York (New York), 1976, 225 pp.

Stevenson, Robert: *Music in Aztec and Inca Territory.* University of California, Berkeley (California), 1976, XI+378 pp.

Stevenson, Robert Murrell: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 523 pp.

Strachan, Harry W.: *Family and Other Business Groups in Economic Development: The Case of Nicaragua.* Praeger, New York (New York), 1976, 129 pp.

Straight, Henry Stephen: *The Acquisition of Maya Phonology: Variation in Yucatec Child Language.* Garland Publications, New York (New York), 1976, 143 pp.

Sturtevant, David: *Popular Uprisings in the Philippines, 1840-1940.* Cornell University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 317 pp.

Tambs, Lewis A. (Editor): *United States Policy Towards Latin America.* Arizona State University, Tempe (Arizona), 1976, 220 pp.

Tancer, Shoshana B.: *Economic Nationalism in Latin America: The Quest for Economic Independence.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1976, XIV + 251 pp.

Tatum, Charles M.: *A Selected and Annotated Bibliography of Chicanos Studies.* Society for Spanish and Spanish-American Studies, Manhattan (Kansas), 1976, 107 pp.

Taylor, Wayne: *The Creole Petroleum Corporation in Venezuela.* Arno Press, New York (New York), 1976, 105 pp.

Thompson, I. A. A.: *War and Government in Habsburg Spain: 1560-1620.* Humanities Press, Atlantic Highlands (New Jersey), 1976, 374 pp.

Thomson, Buchanan: *Spain, forgotten ally of the American Revolution.* Christopher Publishing House, North Quincy (Massachusetts), 1976, 250 pp.

Thonis, Eleanor: *Literacy for America's Spanish Speaking Children.* International Reading Association, Newark (Delaware), 1976, VIII + 69 páginas.

Time-Life Books: *The Spanish West.* Time-Life Books, New York (New York), 1976, 240 pp.

Tireman, Lloyd Spencer: *Teaching Spanish-Speaking Children.* Arno Press, New York (New York), 1976, 252 pp.

Travel Vision: *Exon Travel Club Illustrated Mexico Vacation Travel Guide.* The Club, New York (New York), 1976, 99 pp.

Triadu, Joan: *Anthology of Catalan Lyric Poetry.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 112 páginas.

Toussaint, Manuel: *Colonial Art in Mexico.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XVIII + 498 páginas.

Twitchell, Ralph Emerson: *The Spanish Archives of New Mexico.* Arno Press, New York (New York), 1976, 177 pp.

Unamuno, Miguel de: *Ficciones: Four Stories and a Play.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1976, 310 pp.

Unamuno, Miguel de: *Novela/Nivola.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1976, 517 pp.

Unamuno, Miguel de: *Our Lord Don Quixote.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1976, 553 páginas.

Unamuno y Jugo, Miguel de: *Selected Works.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1976, 517 pp.

United States Department of State: *Intervention of International Communism in Guatemala.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 140 pp.

Valdés y Tapia, Daniel: *Hispanos and American Politics: A Sociological Analysis and Description of the Political Role, Status, and Voting Behavior of Americans with Spanish Names.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 324 pp.

Valenzula, Arturo, y J. Samuel: *Chile: Politics and Society.* Transaction Books, Brunswick (New Jersey), 1976, 399 pp.

Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de Bohemia-Bohemian Lights: esperpento.* Traducción de Anthony N. Zahareas y Gerald Gillespie, University of Texas Press, Austin (Texas), 1976, XII + 266 pp.

Vega, John de la: *Mexican Real Estate: Law and Practices Affecting Private U.S. Ownership.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1976, 78 pp.

Vélez de Escalante, Silvestre: *The Dominguez-Escalante Journal.* Bringham Young University Press, Provo (Utah), 1976, 203 pp.

Vigneras, Louis-André: *The Discovery of South America and the Andalusian Voyages.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1976, 170 pp.

Villegas, Daniel Cosio: *El Sistema Político Mexicano.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1976.

Villena, Guillermo Lohmann: *Un tríptico del Perú Virreinal: El Virrey Amat, El Marqués de Soto Florido y la Perricholi. El drama de dos palanganas y su circunstancia.* North Carolina Studies in the Romance Languages and Literature, Chapell Hill (North Carolina), 1976, 285 pp.

Vogt, Evon Zartman: *Tortillas for the Gods: A Symbolic Analysis of Zinacantecan Rituals*. Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1976, 234 pp.

Wachter, Susan M.: *Latin American Inflation.* Lexington Books, Lexington (Massachusetts), 1976, 165 pp.

Wagley, Charles: *Amazon Town:* A Study of Man in the Tropics. Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1976, XIX + 336 pp.

Wakoski, Diane: *Waiting for the King of Spain*. Sparrow Press, Santa Bárbara (California), 1976, 168 pp.

Walsh, Marie André: *The Development of a Rationale for a Program to Prepare Teachers for Spanish Speaking Children in the Bilingual-Bicultural Elementary School.* R. and E. Research Associates, San Francisco (California), 1976, XII + + 91 pp.

Weddle, Ken: *Honduras in Pictures.* Sterling Publication Company, New York (New York), 1976, 64 pp.

Weiger, John G.: *The Valencian Dramatists of Spain's Golden Age.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1976, 169 pp.

Weinstein, Michael A.: *The Polarity of Mexican Thought: Instrumentationd and Finalism.* Pennsylvania State University Press, University Park (Pennsylvania), 1977, XI + 128 páginas.

Welles, Marcia L.: *Style and Structure in Gracián's «El Criticón».* North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill (North Carolina), 1976, 209 pp.

West, Robert Cooper: *Middle America, its lands and peoples.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1976, 494 pp.

West, Stanley A.: *The Mexican Aztec Society: A Mexican American Voluntary Association in Diachronic Perspective.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1976, 353 pp.

Wheelock, Warren: *Henry B. Gonzales, Greater Justice for All; Trini Lopez, The Latin Sound; Edward Roybal, Awaken the Sleeping Giant.* EMC Corp., St. Paul (Minnesota), 1976, 48 pp.

Whitaker, Arthur Preston: *Nationalism In Latin America.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1976, 186 páginas.

Whitaker, Arthur Preston: *The United States and the Southern Cone.* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1976, 464 pp.

Whitaker, Shirley B.: *The Dramatic Works of Alvaro Cubillo de Aragón.* University of North Carolina, Chapel Hill (North Carolina), 1976, 176 páginas.

White Cotton, Joseph W.: *The Zapotecs: Princess, Priests and Peasants.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1977, 338 pp.

Whitlock, Ralph: *Everyday Life of the Maya*. Putnam, New York (New York), 1976, 176 pp.

Whyte, William Foote: *Power, Politics and Progress: Social Change in Rural Peru.* Elsevier, New York (New York), 1976, 307 pp.

Williams, Edwin Bucher: *An Introductory Portuguese Grammar.* Dover Publications, New York (New York), 1976, 168 pp.

Williams, Gwyn A.: *Goya and the Impossible Revolution.* Pantheon Books, New York (New York), 1976, 194 pp.

Wilkie, James W. (Editor): *International Congress of Mexican Histo-*

ry. University of California Press, Berkeley (California), 1976, 858 pp.

Wolf, Larry L.: *Avifauna of the Cerro de la muerte region, Costa Rica.* American Museum of Natural History, Nueva York (Nueva York), 1976, 37 pp.

Woodbridge, Hensley y Thompson, Lawrence S.: *Printing in Colonial Spanish America.* Whitston Publishing Company, Troy (Nueva York), 1976, VII + 172 pp.

Woods, Dora: *101 Men and Women of New Mexico.* Sunstone Press, Santa Fe (New Mexico), 1976, 24 páginas.

Woods, Richard D.: *Reference Materials on Mexican Americans: An Annotated Bibliography.* The Scarecrow Press, 1976, 190 pp.

Woodward, Ralph Lee: *Central America: A Nation Divided.* Oxford University Press, New York (New York), 1976, 344 pp.

Zalduondo, Baltazara Colon de: *The Growing Puerto Rican Economy.* Gordan Press, New York (New York), 1976, 295 pp.

Zierten, Frederick J.: *Lecturas Básicas: A Civilization Reader.* Holt, Rinehart & Winston, New York (New York), 1976, 128 pp.

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

Abad, Julián Martín: *Rito de tu imagen.* (Poesía). Ed. El reino, Madrid, 1978, 60 pp.

Acuña Luco, Luis Gustavo: *Fleco de mi poncho.* Poemas chilenos. Seresa, Madrid, 1977, 60 pp.

Aguilar Piñal, Francisco: *La prensa española en el siglo XVIII (Diarios, revistas y pronósticos)* (ensayo). Madrid, 1978, 128 pp.

Alberti, Rafael: *Entre el clavel y la espada* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 148 pp.

— *El poeta en la calle. De un momento a otro. Vida bilingüe de un refugiado español en España* (poesía). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 168 pp.

Aleixandre, Vicente: *Poemas paradisíacos* (Edición de José Luis Cano). Ed. Cátedra, Madrid, 120 pp.

Alegre Cudos, José Luis: *Estado de novela* (novela). Ed. Librería General, Zaragoza, 1978, 268 pp.

Amusco, Alejandro: *El Sol en Sagitario* (poesía). Ambito Literario, Barcelona, 1978, 100 pp.

Arciniegas, Germán: *Galileo mira a América.* Pliegos de Cordel, Instituto Español de Cultura, Roma, 36 páginas.

Arechaga Martínez, Juan: *La anatomía en la primera mitad del siglo XIX* (ensayo). Universidad de Granada, Granada, 1977, 244 pp.

Arosemena, Justo: *Estudio sobre la idea de una liga americana* (ensayo). Panamá, 1974, 108 pp.

Aub, Max: *El laberinto mágico, I.* Campo cerrado, Alfaguara, Madrid, 1978, 180 pp.

Azua, Félix de: *Las lecciones suspendidas* (novela). Alfaguara, Madrid, 1978, 225 pp.

Báez, Luis: *Camino de la victoria y otros reportajes.* Ed. Casa de las Américas. Colección Nuestros países. Serie Testimonio, La Habana, Cuba, 1978, 196 pp.

Bakunin, Mijail: *Escritos de filosofía política,* tomos 1 y 2. Alianza Editorial, Madrid, 1978, 262 y 340 pp.

Ballesteros González, Juan M.: *Comercio Internacional, Igualdad Jurídica, Discriminación de hecho* (ensayo). Universidad de Granada, Granada, 1977, 298 pp.

Basté, Joán: *El evangelio según Joán Basté* (novela). Ed. Albio, Bilbao, 1978, 212 pp.

Batres Montúfar, José: *Poesía.* Ed. Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana. La Habana, Cuba, 1978, 200 pp.

Becarud, J. y López Campillo, E.: *Los intelectuales españoles durante la II República* (ensayo). Editorial Siglo XXI, Madrid, 1978, 184 pp.

Beltrán Guerrero, Luis: *Modernismo y modernistas* (ensayo). Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1978, 162 pp.

Bolea, José: *Viento del noroeste. Navegantes y descubridores* (ensayo). Ed. Oasis, México, 1971, 428 pp.

Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética* (dos tomos). Gredos, Madrid, 1977, 608 y 506 pp., respectivamente.

Braque, Georges: *Cuadernos de Georges Braque* (poesía). Dirección General de Cultura Fundarte, Caracas, Venezuela, 1978, 38 pp.

Bretón, André: *Poemas I.* Visor Libros, Madrid, 1978, 272 pp.

Brown, J. A. C.: *Técnicas de persuasión* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 300 pp.

Bueso, Adolfo: *Recuerdo de un cenetista, II* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 358 pp.

Camacho Guizado, Eduardo: *Pablo Neruda, Naturaleza, historia y poética* (ensayo). Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1978, 354 pp.

Canzani, D. Ariel: *Poemas para que viva la esperanza.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1977, 124 pp.

Caparrós Lera, José María: *El cine político visto después del franquismo* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 236 pp.

Carandell, José María: *Víspera de San Juan* (poesía). Ambito Literario, Barcelona, 1978, 86 pp.

Carbonell, Raúl: *Interior esencial* (poesía). Ed. del autor, Valdepeñas, 1978, páginas sin numerar.

Cardenal, Ernesto: *Antología* (Poesía). Ed. Laia, Barcelona, 1977, 280 pp.

Cardwell, Richard A.: *Juan Ramón Jiménez. The modernist apprenticesh 1895-1900* (ensayo). Ed. Colloquium Verlag, República Federal Alemana, Berlín, 1977, 320 pp.

Carpentier, Alejo: *Razón de ser* (ensayos). Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977, 119 pp.

Cassola, Carlo: *La desventura* (novela). E. Dopesa, Barcelona, 1978, 200 páginas.

Castellaneta, Carlo: *Noches y nieblas* (novela). Ed. Albia, Bilbao, 1978, 200 pp.

Castilla del Pino, Carlos: *Sexualidad, represión y lenguaje.* Ed. Ayuso, Madrid, 1977, 118 pp.

Celaya, Gabriel: *Poesías completas,* tomo III. Ed. Laia, Barcelona, 1977, 300 pp.

Cernuda, Luis: *Selected Poems.* Edición Reginald Gibbons, University of California Press, Londres, 1977, 186 pp.

Cervantes, Francisco: *Los varones señalados. La materia del tributo* (poesía). Ed. Libros Escogidos. México, 1972, D. F., 102 pp.

Cervera, Juan: *El prisionero* (poesía). Ed. Rialp, Madrid, 1978, 74 pp.

Cooper, David: *¿Quiénes son los disidentes?* (ensayo). Ed. Pretextos, Valencia, 1977, 120 pp.

Corcuera, Arturo: *De los duendes y la villa de Santa Inés* (poesía). Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1977 (Perú), 106 pp.

Corso, Gregory: *El feliz cumpleaños de la muerte* (poesía). Ed. Visor Libros, Madrid, 1978, 122 pp.

Chacel, Rosa: *Versos prohibidos* (poemas). Ed. Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 106 pp.

Chadwick, John: *El mundomicénico* (ensayo). Ed. Alianza Universidad, Madrid, 1978, 252 pp.

Dahmer, Helmut, Frappier, Paul y Brohm, Jean Marie: *Reich ante Marx y Freud* (ensayo). Ed. Alzal, Madrid, 1978, 146 pp.

Defoe, Daniel: *Avery, el pirata afortunado* (cuentos). Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, 200 pp.

Diderot, Denis: *Santiago el fatalista y su amo* (narrativa). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 274 pp.

Delgadillo, Luis: *Poemas de la marcha.* Ed. Cuadernos de Guayas, Guayas (Ecuador), 1977, 156 pp.

Derqui, Manuel: *Cuentos.* Ed. Librería General, Zaragoza, 1978, 158 pp.

Díaz Herrera, Jorge: *Parque de leyendas.* Ed. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1977, 78 pp.

Díez, Ricardo: *El desarrollo estético de la novela de Unamuno* (ensayo). Nueva York, 286 pp.

Donne, John: *Poesía Erótica.* Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 286 pp.

Edwards, Jorge: *Los convidados de piedra* (novela). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 364 pp.

Esquillor, Mariano: *Oda de látigos Helíaco.* Publicaciones Porvivir independiente, Zaragoza, 1978, 58 pp.

Etiemble: *Ensayos de literatura (verdaderamente) general* (ensayo). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 190 pp.

Eugenio Martínez, María Angeles: *Tributo y trabajo del indio en Nueva Granada* (ensayo). Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, 654 pp.

Faraco, Carlos: *Como tantos otros gigantes.* Ed. Institución «Fray Bernardino de Sahagún», Diputación Provincial, León, 1978, 86 pp.

Fernández, Miguel: *Entretierras* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 1978, 94 pp.

Fuentes, Carlos: *La cabeza de la hidra* (novela). Ed. Bruguera, Barcelona, 1978, 286 pp.

Garagorri, Paulino: *Libertad y desigualdad* (ensayo). Alianza Editorial, Madrid, 186 pp.

García Hortelano, Juan: *Los grupos poéticos de los años 50.* Ed. Taurus, Barcelona, 1978, 270 pp.

García Iglesias, Raoul: *Horizonte* (poesía). E. Solar, Washington, 1977, 64 pp.

García Pérez, Alfonso: *Los enfermos* (ensayo). Ed. Dopesa, Colección «Los marginados», Barcelona, 1978, 78 pp.

Gelbenzu, José María: *La noche en casa* (novela). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 146 pp.

Giménez-Arnau, Joaquín: *Las islas transparentes* (novela). Ed. Destino, Barcelona, 1978, 200 pp.

Giménez Frontín, J. L.: *Conocer el surrealismo* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 130 pp.

Gómez, Juan Carlos: *El espejo y la puerta* (poesía). Ed. Solar, Washington (EE. UU.), 1977, 64 pp.

Gómez, Livio: *El poema y sus alrededores* (poesía). Tacna (Perú), 1977, 24 pp.

Gómez Pin, Víctor: *Ciencia de la Lógica y Lógica del sueño* (ensayo). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 152 pp.

— *Conocer Hegel y su obra* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 128 pp.

Grass, Günter: *El tambor de hojalata* (novela). Ed. Alfaguara, Madrid, 1978, 480 pp.

Guerra, Antonio y González, Felipe: *Socialismo es libertad* (ensayos). Galba Ediciones, Barcelona, 1978, 266 pp.

Gutiérrez Marrone, Nila: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico* (ensayo). Bilingual Press, Nueva York, 1978, 176 pp.

Herrera, Telmo y Rojas, Carlos: *La Publicidad* (poesía). Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, 122 pp.

Hesse, Hermann: *Cuentos* (dos tomos). Alianza Editorial, Madrid, 1978, 281 y 310 pp.

— *El juego de abalorios* (novela). Alianza Editorial, Madrid, 540 pp.

Huerga, Florentino: *Nosotros las víctimas* (poesía). Ed. La mano en el cajón, Barcelona, 1978, 80 pp.

Jáspers, Karl: *Iniciación al método filosófico* (ensayo). Ed. Calpe, Madrid, 1977, 183 pp.

Jiménez Lozano, José: *Los cementerios civiles y la heterodoxia española* (ensayo). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 274 pp.

Joly, Maurice: *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu.* Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 260 pp.

Kaufmann, Walter: *Tragedia y filosofía* (ensayo). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 568 pp.

Kolakowski, Leszek: *Conversaciones con el Diablo* (Ocho discursos sobre el mal y dos piezas). Ed. Monte Avila, Caracas (Venezuela), 1977, 180 pp.

Kroeber, Theodora: *Ishi (El último de su tribu)* (ensayo). Ed. Dos Culturas, Barcelona, 1978, 188 pp.

Lacarta, Manuel: *Encarcelado en el silencio* (poesía). Ed. Nuevo Sendero, Madrid, 96 pp.

Lagmanovich, David: *Fluctuaciones* (poesía). Ed. Solar, Washington, 1977, 64 pp.

Lawrence, D. H.: *Pensamientos* (poesía). Ed. Dirección General de Cultura Fundarte, Caracas (Venezuela), 1977, 48 pp.

Lida de Malkiel, María Rosa: *Estudios sobre la literatura española del siglo XV* (ensayos). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 418 pp.

Lombardo Duro, Manuel: *De jaulas, espejos y relojes* (poesía). Sin referencia editorial, Jaén, 52 pp.

Manilou, María: *El estructuralismo lingüístico* (ensayo). Ed. Cátedra, Madrid, 1978, 270 pp.

Marco, Joaquín: *Esta noche* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 130 páginas.

March, Ausias: *Obra poética.* Prólogo de Joaquín Marco. Selección y traducción de Pere Gimferrer, Alfaguara, Madrid, 1978, 400 pp.

Mariel, Pierre: *Masones e Inquisición.* (Historia de Cagliostro) (ensayo). Ed. Cupsa, Madrid, 1977, 204 pp.

Marsal, Francisco: *Conocer Max Weber y su obra* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1977, 108 pp.

Martín, Concha y Martínez-Val Juan: *Los seductores.* (Colección «Los marginados»). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 112 pp.

Martínez, Quilo: *Los generales latinoamericanos han muerto!* (poesía). Agermanament/Lliga dels Drets dels Pobles, Barcelona, 1978, 86 páginas.

Martínez Mediero, Manuel: *Teatro antropofágico (El convidado. El último gallinero. Las planchadoras)* (teatro). Ed. Espiral, Madrid, 1978, 210 pp.

Matisse, Henri: *Sobre arte* (ensayo). Ed. Enlace, Barcelona, 1978, 206 pp.

Meaker, Gerald H.: *La izquierda revolucionaria en España 1914-1923* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1977, 658 pp.

Miguel, Jesús M. de: *Anatomía de una Universidad. Para un estudio de sociología de las organizaciones* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 138 pp.

Moncayo, Juan de: *Rimas* (poemas). Ed. Calpe, Madrid, 1978, 278 pp.

Morillas Cueva, Lorenzo: *Los delitos contra la libertad religiosa* (Especial consideración del artículo 205 del Código Penal español) (ensayo). Ed. Universidad de Granada, Granada, 1977, 327 pp.

Navales, Ana María: *Antología de* la *poesía aragonesa contemporánea*. Ed. Librería General Zaragoza, Zaragoza, 1978, 352 pp.

Nettlau, Max: *Miguel Bakunin. La Internacional y la Alianza en España (1868-1873)* (ensayo). Ed. Iberama, Madrid, 156 pp.

Nieto Alcaide, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual* (ensayo). Ed. Cátedra, Madrid, 1978, 190 pp.

Orgambide, Pedro: *Borges y su pensamiento político* (ensayo). Edición del Comité de Solidaridad con el pueblo argentino (Casa Argentina), México, D. F., 1978, 94 pp.

Paola, Luis de: *Música para películas mudas* (poesía). Ed. Rialp, Madrid, 1978, 60 pp.

Peiró, Antonio: *Los niños* (ensayo). (Colección «Los marginados»). Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 96 pp.

Peña, Pedro J. de la: *Individuo y colectividad. El caso José Hierro* (ensayo). Ed. Universidad de Valencia, Valencia, 1978, 202 pp.

Pérez Galdós, Benito: *Realidad* (novela). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 276 páginas.

— *La estafeta romántica* (novela). Ed. Alianza/Hernando, Madrid, 176 páginas.

— *La campaña del Mestrazgo* (novela). Ed. Alianza/Hernando, Madrid, 194 pp.

Pérez Gallego, Cándido: *Temática de la literatura inglesa* (ensayo). Ed. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 350 pp.

Perse, Saint-John: *Los pájaros* (poesía). E. Visor Libros, Caracas (Venezuela), 38 pp.

Perujo, Francisca: *Pasar las líneas.* Ed. Joaquín Mortiz, México, 1977, 110 pp.

Picón Gardfield, Evelyn: *Cortázar por Cortázar* (entrevista). Universidad Veracruzana, México, 1977, 136 pp.

Pina, Luis de: *Panorama do cinema portugues* (ensayo). Ediciones Terra Libre, Lisboa (Portugal), 166 pp.

Pita, Juana Rosa: *El arca de los sueños* (poesía). Ed. Solar, Washington, 1977, 58 pp.

Poesía argentina contemporánea. (Edición Nos queda la Palabra), Madrid, 1978, 91 pp.

Pozanco, Víctor: *García Márquez en «El Coronel»* (ensayo). Ambito Literario, Barcelona, 1978, 74 pp.

Probst Solomon, Bárbara: *Los felices cuarenta.* (Una educación sentimental). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 342 pp.

Rey, Alfonso: *Construcción y sentido de tiempo de silencio* (ensayo). Ed. Porrúa, Madrid, 1978, 264 pp.

Rey del Corral, José Antonio: *Cancionero de dos mundos* (poesía). Ed. Colección Poemas, Zaragoza, 1978, 70 pp.

Ribe, J. M.; López, J. y Cacilías, R.: *Los locos.* (Colección «Los marginados»), Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 112 pp.

Roffe, Mercedes: *Poemas.* Ed. El reino, Madrid, 1978, 68 pp.

Rude, George: *Protesta popular y revolución en el siglo XVIII* (ensayo). Ed. Ariel, Barcelona, 1978, 310 pp.

Ruffinelli, Jorge: *José Revueltas* (ensayo). Universidad Veracruzana, 1977, Xalapa, México, 140 pp.

Ruiz Amezcua, Manuel: *Dialéctica de las sombras* (poesía). Ed. Ambito Literario, Barcelona, 128 pp.

Rulfo, Juan: *Antología Personal.* Editorial Nueva Imagen, México, 1978, 156 pp.

Sabato, Ernesto: *Sobre héreos y tumbas* (novela). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 558 pp.

Sánchez-Blanco, Jaime: *La importancia de llamarse Franco. (El negocio inmobiliario de doña Pilar)* (ensayo). Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1977, 487 pp.

Sánchez Rosillo, Eloy: *Maneras de estar solo* (poesía). Ed. Adonais, Madrid, 1978, 78 pp.

Santiago, Elena: *La oscuridad somos nosotros (novela).* Ed. Caja de Ahorros de Irún, San Sebastián, 1978, 121 pp.

Santos Moray, Mercedes: *Meridiano 70. Poesía dominicana siglo XX* (poesía). Ed. Casa de las Américas, Colección La Honda, La Habana. Cuba, 1978, 280 pp.

Sardo, Juan: *El Dios de Leopoldo Panero (ensayo).* Ed. Institución «Fray Bernardino de Sahagún», de la Excma. Diputación Provincial, León, 106 pp.

Sastre, Alfonso: *El español al alcance de todos* (poesía). Ed. Sensemayá, Madrid, 160 pp.

Savater, Fernando: *Panfleto contra todo* (ensayo). Premio de Ensayo «Mundo» 1978. Ed. Dopesa, Barcelona, 1978, 202 pp.

Schmidt, Arno: *Momentos de la vida de un fauno* (novela). Ed. Espiral, Madrid, 1978, 204 pp.

Schneider, Luis Mario: *México y el surrealismo (1925-1950).* Ed. Arte y Libros, México, 1978, 246 pp.

Scholz, Laszló: *El arte poética de Julio Cortázar* (ensayo). Ediciones Castañeda, Buenos Aires, 1978, 136 páginas.

Segalen, Víctor: *René Leys (versión definitiva)* (narrativa). Alianza Editorial, Madrid, 155 pp.

Serrera, Ramón María: *Guadalajara ganadera. Estudio regional novohispano 1760-1805.* Ed. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, 458 pp.

Simón, Henri: *La huelga salvaje en Polonia el 25 de junio de 1976* (ensayo). Ed. La Piqueta, Madrid, 1978, 76 pp.

Simmons, Merle: *US political ideas in Spanish America Before 1830.* Universidad de Indiana, Indiana (EE. UU.), 86 pp.

Soustelle, Jacques: *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista* (ensayo). Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1977, 282 pp.

Stevens, Wallace: *Adagia* (poesía). Ed. Dirección General de Cultura Fundarte, Caracas (Venezuela), 32 páginas.

Toledano, Francisco: *Fábulas personales* (poesía). Ed. El reino, Madrid, 1978, 108 pp.

Tundidor, Jesús Hilario: *Tetraedro* (poesía). Ed. El Bardo, Barcelona, 1978, 122 pp.

Tusquets, Esther: *El mismo mar de todos los veranos* (novela). Editorial Lunien, Barcelona, 1978, 228 pp.

Urrutia Cárdenas, Hernán: *Lengua y discurso en la creación léxica (Le lexicogenesia)* (ensayo). Ed. Cupsa, Madrid, 1977, 313 pp.

Valera, Juan: *Pepita Jiménez. Introducción de Carmen Martín Gaite.* Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1978, 188 pp.

Valverde, José María: *Conocer Joyce y su obra* (ensayo). Ed. Dopesa, Barcelona, 126 pp.

Valle-Inclán, Ramón del: *Femeninas-Epitalamio.* Ed. Calpe, Madrid, 1978, 206 pp.

Vanegas Andrade, Teodoro: *La noche estevada* (narrativa). Ed. Cuadernos de Guayas, Guayas, 1977, Ecuador.

Varios autores: *Diccionario de términos e «ismos» literarios.* Ed. Porrúa, Madrid, 192 pp.

Varios autores: *Romancero de la guerra civil (Serie I)* (poesía). Ed. Era, Madrid, 1978, 94 pp.

Varios autores: *The Brazilian novel* (ensayo). Universidad de Indiana, Indiana (EE. UU.), 76 pp.

Varios autores: *Manrique, obra ecológica.* Ed. Galería Theo, Madrid, 1978, páginas sin numerar.

Varios autores: *Historia de la España antigua (tomo II) Hispania Romana* (ensayo). Ed. Cátedra, Madrid, 1978, 810 pp.

Varios autores: *Homenaje a Dámaso Alonso* (ensayos). Ed. Club Urbis, Madrid, 1978, 134 pp.

Varios autores: *Ambito del paraíso (Dedicado homenaje) a Vicente Aleixandre.* (Imprenta Sol de Málaga.) Granada, 58 pp.

Varios autores: *Conversaciones con José Revueltas. Introducción de Jorge Ruffinelli.* Ed. Universidad Veracruzana, México, 1977, 154 pp.

Varios autores: *Hispanic Writers in french Journals* (ensayo). Washington, 230 pp.

Varios autores: *Se nos murió La Traviata* (textos varios). Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1978, 138 pp.

Villanueva, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela* (ensayo). Ed. Bello, Valencia, 340 pp.

Villar, Arturo del: *Con Juan Ramón (selección de poemas dedicados a Juan Ramón Jiménez).* Ed. Albebarán, Sevilla, 1978, 84 pp.

Villar Raso, Manuel: *La pastora: El maqui hermafrodita* (novela). Editorial Albia, Bilbao, 1978, 202 pp.

Villena, Enrique de: *Tratado de la consolación* (ensayo). Ed. Calpe, Madrid, 1978, 154 pp.

Villena, Luis Antonio de: *El viaje a Bizancio* (poemas). Ed. Colección de Poesía Institución «Fray Bernardino de Sahagún», León, 1978, 60 páginas.

Voltaire: *Opúsculos satíricos y filosóficos* (ensayo). Ed. Alfa, Madrid, 1978, 540 pp.

Wilde, Oscar: *Epístola: In Carcere et Vinculis («De Profundis»)* (ensayo). Ed. Seix Barral, Barcelona, 1978, 234 pp.

Yurkievich, Saúl: *La confabulación de la palabra* (ensayo). Ed. Taurus, Madrid, 1978, 169 pp.

REVISTAS

Ache (hojas de poesía), núm. 4, Valladolid.

Alcance (revista de poesía), núm. 1, primavera de 1978, León.

Anales de la Real Academia Nacional de Medicina, año 1977, t. XCIV, Madrid.

Anales Galdosianos, Los Angeles, California (Estados Unidos).

Anuario de Estudios Centroamericanos Universidad de Costa Rica, año 1977, San José (Costa Rica).

Anuario Estadístico de España (publicación del Instituto Nacional de Estadística), 782 pp.

Arabismo, Informativo núm. 18, enero-febrero de 1978.

Asociación Internacional de Trabajadores (Organo de la Federación Obrera Regional Venezolana), número 32, Caracas, marzo de 1978.

Atenea (publicada por la Universidad de Concepción, Chile), núm. 434.

Bohemia, núm. 39, 30-9-1977; número 40, 7-10-1977; núm. 41, 14-10-1977; núm. 42, 21-10-1977; núm. 43, 28-10-1977; núm. 44, 4-11-1977; número 45, 11-11-1977; núm. 46, 18-11-1977; núm. 47, 25-11-1977; núm. 48, 2-12-1977; núm. 49, 9-12-1977; número 50, 16-12-1977; núm. 51, 23-12-1977.

Boletín Mensual de Estadística, Ministerio de Economía, núm. 395-396, noviembre-diciembre 1977, Madrid.

Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, núm. 14, noviembre-diciembre de 1976, Managua (Nicaragua).

Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación, núm. 15, enero-febrero de 1977, Managua (Nicaragua).

Business Week, 13 de marzo de 1978, Nueva York (Estados Unidos).

Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale Contemporaine, núm. 11, 1977, París (Francia).

Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale Contemporaine, núm. 12, 1977, París (Francia).

Cahirs de Poetique et de Poesie Iberique et Latino Americaine, núm. 6, Universite de Paris X, Nanterre.

Camp de l'Arpa (revista de literatura), núm. 48-49, marzo de 1978, Barcelona.

Camp de l'Arpa (revista de literatura), núm. 50, abril de 1978, Barcelona.

Cántico (homenaje a Ricarlo Molina), Córdoba, 60 pp.

Carta del Este, núms. 1, 2, 3 y 4, 16 de febrero de 1978, 2 de marzo de 1978, 16 de marzo de 1978, 2 de abril de 1978, Madrid.

CEHILA (Comisión de Estudios de Historia de la Iglesia en América Latina), núms. 12 y 13, marzo de 1978, Nueva York (Estados Unidos).

Claridad (pliego de la Federación Ceutí), núm. 2, abril de 1978.

Coloquio-Letras, núm. 41, enero de 1978, Lisboa (Portugal).

Coloquio-Letras, núm. 42, marzo de 1978, Lisboa (Portugal).

Comunicaciones de Literatura Española (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina), núm. 4, 1976, Buenos Aires.

Consenso (revista de literatura), volumen 2, mayo de 1978, núm. 3, Pennsylvania (Estados Unidos).

Contexto (Universidad Nacional de Tacna), núm. 1, junio de 1977, Tacna (Perú).

Convivium, septiembre-octubre de 1977, núm. 5, San Pablo (Brasil).

Cuadernos Leoneses de Poesía, noviembre-diciembre de 1977, León.

Cuadernos Leoneses de Poesía, diciembre-enero de 1978, León.

Cuadernos Leoneses de Poesía, enero-febrero de 1978, León.

Cuadernos Leoneses de Poesía, marzo-abril de 1978, León.

Cuadernos para el Diálogo, núm. 255, 18 de marzo de 1978, Madrid.

Cuadernos para el Diálogo, núm. 259, 15 de abril de 1978, Madrid.

Cuadernos para el Diálogo, núm. 262, 6 de mayo de 1978, Madrid.

Cuadernos para el Diálogo, núm. 263, 13 de mayo de 1978, Madrid.

Cultura Hispánica (Boletín Informativo de los Institutos Argentinos de Cultura Hispánica), agosto-septiembre de 1977, núm. 22.

Derechos Humanos, primavera 1978, Costa Rica.

Documentación Educativa (Universidad Pedagógica Nacional), vol. 3, núm. 13-14, Bogotá (Colombia).

Educación (Publicación del Departamento de Instrucción Pública. Estado Libre Asociado de Puerto Rico), marzo de 1977.

El Caracol Marino (revista de literatura), diciembre de 1977, México.

El Correo de la Unesco, marzo de 1978, París (Francia).

Enlace, núm. 2, Miami (Estados Unidos).

Estudios (revista publicada por los padres de la Orden de la Merced), núm. 120, enero-marzo de 1978.

Estudios Ibero-Americanos, núm. 1, junio de 1977, Rio Grande do Sul (Brasil).

Franciscanum (revista de las ciencias del espíritu), septiembre-diciembre de 1977, Bogotá (Colombia).

Gaceta Sandinista, Grupo de Estocolmo, Suecia, núm. 5, marzo-abril de 1978.

Hispania (revista española de Historia), núm. 135, Madrid.

Hora de América, revista mensual publicada por AESLA (Asociación para el estudio y solidaridad con Latinoamérica), núm. 1, mayo de 1978, Madrid.

Insula, núm. 376, marzo de 1978, Madrid.

Journal of Spanisch Studies Twentieth, vol. 5, núm. 2, 1977.

Kantil (revista de literatura), núm. 6, enero de 1978, San Sebastián.

Kantil (revista de literatura), núm. 7, febrero de 1978, San Sebastián.

La Estafeta Literaria, núm. 632, 15 de marzo de 1978, Madrid.

La Estafeta Literaria, núm. 633, 1 de abril de 1978, Madrid.

Letras (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), núm. 82-83, Lima (Perú).

Letras del Sur, núm. 1, enero-febrero de 1978.

Monsalvac, núm. 48, marzo de 1978, Madrid.

Monsalvac, núm. 49, abril de 1978.

Montalbán, núm. 7, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas (Venezuela).

Neon de Suro, febrero de 1978, Palma de Mallorca.

Neon de Suro, abril de 1978, Palma de Mallorca.

OCLAE (revista mensual de la Organización Latinoamericana de Estudiantes), núm. 1, 1978, La Habana (Cuba).

OCLAE (revista mensual de la Organización Latinoamericana de Estudiantes), núm. 2, 1978, La Habana (Cuba).

Oiga 78, núm. 15, Lima (Perú).

Operador (revista de literatura), número 1, abril de 1978, Sevilla.

Pensamiento (revista de investigación e información filosófica de las Facultades de Filosofía de la Compañía de Jesús en España), número 134, vol. 34, abril-junio de 1978, Madrid.

Politeia, Instituto de Estudios Políticos, Facultad de Derecho, Universidad Central de Venezuela (Caracas), 1976.

Portugal Divulgaçao, núm. 1, enero-febrero de 1978, Lisboa (Portugal).

Proyección (Teología y mundo actual), núm. 109, abril-junio de 1978, Granada.

Razón y Fe (publicada por la Compañía de Jesús), núm. 961, febrero de 1978, Madrid.

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura), núm. 962, marzo de 1978, Madrid.

Razón y Fe (Revista Hispanoamericana de Cultura, publicada por la Compañía de Jesús), núm. 963, t. 197, abril de 1978, Madrid.

Repertorio Americano, num. 3, abril, mayo, junio de 1976, Heredia (Costa Rica).

Revista de la Universidad Complutense, núm. 108, abril-junio de 1977, Madrid.

Revista de la Universidad Complutense, núm. 109, julio-septiembre de 1977, Madrid.

Revista de la Universidad de Yucatán, septiembre-octubre de 1977, Mérida, Yucatán (México).

Revista de Literatura (Asociación Cultural de Sección Lieratura), Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, núms. 1 y 2, Valencia.

Revista Portuguesa de Filosofía, t. XXXIV, 1978, Braga.

San Marcos, enero-marzo de 1977, núm. 15, Lima (Perú).

San Marcos, julio-septiembre de 1976, núm. 16, Lima (Perú).

Santiago, núm. 26-27, Santiago de Cuba (Cuba).

Seminarios (sobre los misterios de la Iglesia), núm. 67, enero-marzo de 1978, Salamanca (España).

Señales, núm. 178, segundo y tercer trimestre de 1977, Buenos Aires.

Síntesis (Cuadernos literarios), número 2, primavera de 1978, Torrejón de Ardoz.

Stromata (antigua Ciencia y Fe), Facultades de Filosofía y Teología de la Universidad del Salvador, año XXXIII, julio-diciembre de 1977, número 3-4, San Miguel, Provincia de Buenos Aires (Argentina).

Studium, vol. XVIII, fascículo 1, Madrid.

Unesco-Perspectivas, núm. 730, 1978, París (Francia).

Universidad (revista de la Universidad Nacional del Litoral), núm. 87, mayo-agosto de 1977, Santa Fe.

Tareas, núm. 39, julio-septiembre de 1977, Panamá.

Texto Crítico (revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana), núm. 8, septiembre-diciembre de 1977, Veracruz (México).

Tierras del Sur, núms. 82 a 87, Sevilla.

Vozes, núm. 8, 1977, Río de Janeiro (Brasil).

Vozes, núm. 9, 1977, Río de Janeiro (Brasil).

Vozes (revista de cultura), núm. 1, 1978, Río de Janeiro (Brasil).

Vuelta, núm. 16, marzo de 1978, México.

Zona Franca (revista de Literatura), tercera época, noviembre-diciembre de 1977, núm. 4, Caracas (Venezuela).

Zona Franca (revista de literatura), tercera época, enero-febrero de 1978, núm. 5, Caracas (Venezuela).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACION

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (288)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	22,50
Dos años	3.500	45
Ejemplar suelto	150	2
Ejemplar doble	300	4
Ejemplar triple	450	6

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.



EDICIONES JUCAR

Ofelia Nieto, 75. Madrid-29. Tlfo. 4506380
Ruiz Gómez, 10. Gijón. Tlfo. 342194

COLECCION «CRONICA GENERAL DE ESPAÑA»

TITULOS PUBLICADOS

Núm. 1. Stanley G. PAYNE: *La revolución y la guerra civil española.*

Núm. 2. Francisco FERRER GUARDIA: *La Escuela Moderna.*

Núm. 3. Ilya EHREMBURG: *España, república de trabajadores.*

Núm. 4. José PEIRATS: *Los anarquistas en la guerra civil española.*

Núm. 5. Nikos KAZANTZAKIS: *España y ¡Viva la muerte!*

Núm. 6. Víctor ALBA: *La Nueva Era. Introducción y selección.*

Núm. 7. León Trotski: *La revolución española.*

Núm. 8. Carlos M. RAMA: *Ideología, regiones y clases sociales en la España contemporánea.*

Núm. 11. Claudio SANCHEZ ALBORNOZ: *Historia y Libertad.*

En preparación

MOLINS Y FABREGA: *U. H. P. La insurrección proletaria en Asturias.*

Manuel BUENACASA: *El movimiento obrero español.*

Víctor ALBA: *La alianza obrera.*

CAMUS: *España libre.*

JELLINEK: *La guerra civil.*

Ignacio IGLESIAS: *León Trotski y España.*

PROXIMAMENTE

JUAN CARLOS ONETTI: *Presencia.*

RAUL CHAVARRI: *Miró reencontrado.*

CARLOS SAHAGUN: *Libro de viajes.*

JULIO E. MIRANDA: *Lectura de Henri Michaux.*

JORGE USCATESCU: *Cultura estética e imaginación.*

LUCIA GUERRA-CUNNINGHAM: *La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950.*

CARLOS AREAN: *Joan Miró: inmersión en el inconsciente colectivo y subida a la luz.*

★

PRECIO DEL NUMERO 337/338
300 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO